غزل کی
تنقید کی اصطلاحات

ڈاکٹر ظہیر رحمتی

غزل کی
تنقید کی اصطلاحات

ڈاکٹر ظہیر رحمتی

ڈاکٹر ظہیر رحمتی ہمارے شعبے کے ایک ہردل عزیز طالب علم رہے ہیں۔ طلبہ اور اساتذہ دونوں میں ان کی مقبولیت کی وجوہات میں ان کی ذہانت، شرافت، مستقل مزاجی، ادبی ذوق وشوق اور علمی و تحقیقی کاموں میں سنجیدہ روی خصوصاً قابل ذکر ہیں۔ انہوں نے تہذیبی شہر رام پور سے اردو میں ایم۔اے اور جواہر لال نہرو یونیورسٹی دہلی سے ایم۔فل اور پی۔ایچ۔ڈی کی ڈگریاں حاصل کی ہیں اور ان دنوں دہلی کی اپنی اسی مادر درسگاہ میں علمی، تحقیقی اور جزوقتی تدریسی سرگرمیوں میں مصروف ہیں۔

ظہیر رحمتی نے جواہر لال نہرو یونیورسٹی کے بین جہتی تعلیمی نظام میں رہ کر اپنے ذہن کی تربیت کی ہے اور انسان دوستی، رواداری، فہم و ادراک، سچائی کی تلاش اور افکار کی جسارت آمیزی جیسے بلند مقاصد کو بھی سمجھا ہے، جس کے لیے یونیورسٹیاں قائم ہوتی ہیں۔

میری نظر میں ظہیر رحمتی کی تحقیق اس لیے اہم ہے کہ یہ اردو تنقید کی اصطلاحوں کی وضاحت، صراحت، معنی و مفہوم اور تعمیر و تشکیل میں بے حد اہم کردار ادا کرتی ہے۔ ادھر عالمی ادب کی تنقید میں نظریاتی فکر بدلی ہے، نئے رجحانات، نئے میلانات اور نئے رویوں نے اسے ایک نیا رنگ و آہنگ دیا ہے۔ اردو تنقید میں ان نظریاتی تبدیلیوں کی نشاندہی کی جاسکتی ہے لیکن یہاں اصطلاحوں نے بڑا مسئلہ کھڑا کر دیا ہے۔ ایسا بھی ہو رہا ہے کہ ہم پرانی اصطلاحوں میں نئی تنقید لکھ پڑھ اور سمجھ رہے ہیں جس کی وجہ سے بہت کچھ خلط ملط ہو گیا ہے۔ ظہیر رحمتی نے اس کو بروقت محسوس کیا ہے اور اردو شاعری کی تنقیدی اصطلاحوں کو قطعیت، جامعیت، صراحت، وضاحت اور مثالوں کے ساتھ انہیں معنوی تقریباً عطا کی ہے۔ ان کی اس کاوش کو شعر العجم اور شعر الہند کی تحریروں کا ایک نیا باب بھی کہا جاسکتا ہے، جس کے لیے وہ مبارک باد کے مستحق ہیں۔

ظہیر رحمتی جیسے طالب علم اگر ہماری درسگاہوں میں پروان چڑھتے رہے تو یہ کہنے میں ذرا بھی تامل نہیں کہ اردو زبان و ادب کا مستقبل نہ صرف روشن و تابناک ہے بلکہ اس کی رفتار، گفتار میں معیار و مرتبہ جیسی خصوصیات ہمیشہ جاری و ساری رہیں گی۔

زیر نظر کتاب "غزل کی تنقیدی اصطلاحات" ظہیر رحمتی کی تحقیق و تلاش کا پہلا حصہ ہے جسے علمی اور ادبی حلقوں میں یقیناً سراہا جائے گا۔ مجھے امید ہے کہ اس سلسلے کا دوسرا حصہ جو مسودے کی شکل میں ان کے پاس موجود ہے وہ بھی چھپ کر جلد منظر عام پر آئے گا۔ اس طرح اردو شاعری کی تنقیدی اصطلاحات پر یہ حوالہ جاتی کام مکمل ہو جائے گا اور اس کی حیثیت اردو تحقیق و تنقید کی دنیا میں بلاشبہ ایک اضافے کی ہوگی۔

پروفیسر نصیر احمد خاں
چیئرمین ہندوستانی زبانوں کا مرکز
جواہر لال نہرو یونیورسٹی، نئی دہلی

غزل کی

تنقیدکی اصطلاحات

ڈاکٹر ظہیرؔ رحمتی

اس کتاب کی اشاعت میں دہلی اردو اکادمی کا جزوی مالی تعاون شامل ہے۔

نام کتاب	:	**غزل کی تنقید کی اصطلاحات**
مصنف	:	ڈاکٹر ظہیر رحمتی
سن اشاعت	:	۲۰۰۵ء
قیمت	:	250 روپے
مطبوعہ	:	اے۔پی۔ آفسیٹ پریس نئی دہلی۔ ۲
پبلشر	:	ظہیر رحمتی
		160 اتراکھنڈ، جواہر لال نہرو یونیورسٹی
		نئی دہلی۔67

Ghazal ki Tanqueed kee Istelahat

Dr. Zaheer Rahmati

PRICE RS. 250/-

YEAR 2005

PRINTED AT A.P. OFFSET PRESS NEW DELHI - 2

Zaheer Ramati

160, Uttra Khand, Jawahar Lal Nehru University

New Delhi - 67

انتساب

ماہر لسانیات

پروفیسر نصیر احمد خاں صاحب

چیرمین

ہندستانی زبانوں کا مرکز جواہر لال نہرو یونیورسٹی، نئی دہلی

کے نام

جن کی پدرانہ اور استادانہ شفقتوں نے میرے مزاج کو علمی پختگی

اور صلابت بخشی

فہرست

پیش لفظ

یہ ایک مسلمہ حقیقت ہے کہ کوئی بھی فن پارہ بغیر تنقیدی شعور کے معرض وجود میں نہیں آسکتا۔ ایک ماہر سنگ تراش نے اپنے تراشیدہ مجسموں کی وجہ حسن و جمال صرف اتنی بیان کی کہ مجھے نہیں معلوم میں تو پتھر کا غیر ضروری حصہ تراش دیتا ہوں اور ایک خوبصورت جسم خود بخود آشکارا ہو جاتا ہے۔ بقول اسٹیونس فن دراصل اسی غیر ضروری حصہ کی تراش خراش سے عبارت ہے اور یہ تراش خراش بغیر تنقیدی شعور کے ممکن نہیں۔ لیکن تنقید اور تنقیدی شعور میں فرق ہے۔ تنقیدی شعور وجدان و عقل کی وہ امتزاجی حالت ہے جو اشیاء میں حسن و جمال کی کیفیت کو نمایاں کرتا ہے یا اس کیفیت کا مشاہدہ و مطالعہ کرتا ہے جبکہ تنقید فن پاروں کے حسن و جمال اور ان سے پیدہ شدہ وجدانی تاثر کو عقلی اور معروضی پیمانوں سے ہم آمیز کر کے انہیں بیان کرنے اور ثابت کرنے کا نام ہے۔ تنقید تنقیدی شعور کی علمی جہت ہے۔ تنقید کی تعریف کرتے ہوئے احتشام حسین لکھتے ہیں:

> تنقید منطق کی طرح ہر علم و فن کی تشکیل و تعمیر میں شریک ہے، بلکہ وجدان اور اجمال کے جن گوشوں تک منطق کی رسائی نہیں ہے، تنقید وہاں پہنچتی ہے وہ رنگ و بو اور کیف وکم کے غیر متعین دائرہ میں صرف قدم ہی نہیں رکھتی بلکہ ابہام میں توضیح کا جلوہ اور بے تعینی میں تعین کی کیفیت پیدا کرتی ہے۔
>
> (تنقیدی نظریات (جلد اول): احتشام حسین، ص ۱۶)

بقول اسکاٹ جیمس فن کار کی حیثیت ایک انجینر کی ہے جو جنگل اور پہاڑ کاٹ کر ایک سڑک نکالتا ہے جبکہ ناقد وہ اوورسیر ہے جو اس راہ کا پہلی بار معائنہ کرتا ہے۔ اس لحاظ سے اگر دیکھا جائے تو اردو ادب کے آغاز سے ہی تنقید اور تنقیدی عمل کسی نہ کسی صورت میں جلوہ گر رہا ہے۔ اردو ادب میں تنقید کا لفظ شبلی نعمانی نے ''موازنۂ انیس و دبیر'' میں پہلی بار استعمال کیا لیکن اس اصطلاح کو باقاعدگی کے ساتھ بیسویں صدی کے تیسرے دہے میں استعمال کیا گیا۔ اس سے قبل تنقیدی عمل کو نقد کے نام سے موسوم کیا جاتا تھا۔ دکنی شعراء سے لے کر بیسویں صدی تک اکثر شعراء نے

اپنے نظریہ فن کو اشعار میں بیان کیا ہے۔ ان کے علاوہ سخن فہموں کی بیاضوں اور شعراء سے متعلق تقریباً پچاس سے زائد تذکرے اردو تنقید کے ابتدائی نقوش ہیں۔ الطاف حسین حالی کی "مقدمہ شعر و شاعری" وہ اولین صورت ہے جس نے اردو تنقید کو ایک علم اور ڈسپلین کی حیثیت بخشتے ہوئے نظریاتی تنقید کو قائم کیا ہے۔ تذکروں کی تنقید سے جدید تنقید تک کے مطالعے سے یہ امر واضح ہے کہ اردو کی شعری تنقیدی کا معتدبہ حصہ صنف غزل پر محیط ہے۔ غزل ادبی اور عوامی سطح پر ابتدا ہی سے اردو زبان کی مقبول ترین صنف سخن رہی ہے۔ اس لیے جب بھی شاعری پر کوئی تنقیدی گفتگو ہوتی ہے تو اس کا زیادہ تر محور غزل ہی ہوتی ہے۔ غزل بقول پروفیسر رشید احمد صدیقی اردو شاعری کی آبرو ہے اور آل احمد سرور کے مطابق بت ہزار شیوہ ہے۔ اس لیے اس سے شیفتگی بھی عام ہے، اس کو سمجھنے سمجھانے کی کوششیں بھی ہر سطح پر ہوتی رہی ہیں۔ علمائے بلاغت نے بجا طور پر نہایت عرق ریزی سے علم بلاغت کو مدون کر کے اصطلاحات بلاغت کا تعین کیا ہے، اس میں کوئی شک نہیں کہ علم بلاغت شعری تنقید کا قوی اور زبردست آلہ ہے۔ اسی علم کی بدولت شاعری خصوصاً صنف غزل کی تفہیم و تنقید ہمارے لیے بڑی حد تک ممکن ہو گئی ہے۔ علم بلاغت ایسے اصولوں کا مجموعہ ہے جن سے کلام کا مقتضائے حال کے مطابق ہونا ثابت ہوتا ہے۔ لیکن تنقید محض علم بلاغت تک محدود نہیں ہے بلکہ تنقید بیشتر مروجہ عصری علوم سے کسب فیض کر کے اپنے وجود کو ثابت کرتی ہے۔ تنقیدی پیمانے جامد نہیں ہوتے بلکہ عصری اور ادبی حسیت کے مطابق متبدل ہوتے ہیں۔

ادب عصر کا مکاشفانہ اور محسوسانہ بیان ہوتا ہے اور تنقید ادب کا مکاشفانہ اور محسوسانہ بیان ہے۔ اس لحاظ سے جیسے جیسے زمانہ آگے بڑھتا چلا گیا، ویسے ویسے غزل میں بھی ہر اعتبار سے پیچیدگی اور نزاکتیں پیدا ہوتی چلی گئیں اور اسی لحاظ سے تنقید بھی ان تمام امور کی حامل ہوتی چلی گئی۔ صنف غزل اور غزل گو شعراء پر گفتگو کرتے وقت مختلف تنقید نگاروں نے طرح طرح کی اصطلاحات وضع کیں یا مختلف علوم و فنون کی اصطلاحیں استعمال کیں جن کو اگر نامیاتی اعتبار سے دیکھا جائے تو تعداد بہت زیادہ ہے۔ اس لیے ضرورت اس امر کی ہے کہ غزل سے متعلق تمام تر تنقیدی اصطلاحات پر غور و خوض کر کے اور مختلف ناقدین کی آراء پر محاکمہ کرتے ہوئے تا بہ حد امکان انہیں متعین اور مختص کیا جائے۔ پیش نظر مقالہ اسی ضرورت کی تکمیل کی ایک ادنیٰ کوشش ہے۔

اصطلاح کی تعریف

اصطلاح عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "متفق ہونا، اصلی معنی کے علاوہ بالاتفاق دوسرے معنی ٹھہرالینا۔" اصطلاح ایسے لفظ کو کہا جاتا ہے جو اپنے اصلی اور لغوی معنی کے جز کے ساتھ کسی خاص علم یا فن یا پیشے کے دائرۂ کار میں مخصوص معنی کے لیے استعمال ہوتا ہے یعنی اصطلاحیں فنی اور علمی مباحث کا وہ خاص دائرۂ کار ہیں جو خیالات و تصورات کو ایک موضوع سے مختص کرتی ہیں اور غور و فکر اور افہام و تفہیم کے لیے متعین اشارے فراہم کرتی ہیں۔ ہر اصطلاح ایک متعین اور وسیع تصور کی حامل ہوتی ہے جس میں لفظ اپنے معنی کی جھلک سے کل تصورات کو ذہن میں موجود بناتے ہیں۔ اصطلاح کی تعریف کرتے ہوئے وحیدالدین سلیم لکھتے ہیں:

> ہمیشہ اصطلاح سے معنی کا ایک خاص حصہ ظاہر ہوتا ہے اور باقی حصے کی نسبت سمجھ لیا جاتا ہے وہ بھی اس اصطلاح میں مضمر ہے، ہر اصطلاح سے اختصار مقصود ہوتا ہے تاکہ ایک چھوٹے سے لفظ سے وسیع معنی مراد لیے جائیں۔ ہر اصطلاح، ایک چھوٹی علامت ہوتی ہے جو بڑے مفہوم کی طرف اشارہ کرتی ہے۔
>
> (وضع اصطلاحات: وحیدالدین سلیم، ص۳)

لفظ اور اصطلاح میں فرق یہ ہے کہ لفظ اپنے محل استعمال، جملے اور سیاق و سباق میں اپنے معنی قائم کرتا ہے جبکہ اصطلاح کے معنی متعین و جامد ہونے کے ساتھ تعریفاتی نوعیت کے ہوتے ہیں۔ ماہرین لسانیات کے مطابق لفظ اپنے سیاق و سباق کے بغیر یا تو بے معنی ہوتا ہے یا اس کے معنی غیر محدود ہوتے ہیں۔ لفظ اور اصطلاح کا ایک فرق یہ ہے کہ لفظ اپنے لغوی معنی پر دلالت کرتا ہے اور اصطلاح اپنے وضعی معنی کو پیش کرتی ہے۔ یعنی اصطلاح لفظ کے لامحدود معنی کو محدود اور مخصوص کرتی ہے۔ اس لیے اصطلاحی لفظ کی تعریف و وضاحت کرنا ناگزیر ہوتی ہے تاکہ متکلم کے معنی و مفہوم کو اخذ کرنے میں کوئی غلطی واقع نہ ہو جیسے ردیف کے لغوی معنی "سوار کے پیچھے بیٹھنے والا" ہیں جبکہ ردیف کے اصطلاحی معنی شعر میں قافیے کے بعد واقع ہونے والے الفاظ ہیں۔ مذکورہ اصطلاحی معنی میں لغوی معنی کی اساس شامل ہے لیکن یہ معنی عام اور مروجہ استعمال سے جدا ہیں۔ بعض اصطلاحیں کثرت استعمال اور عام ہونے کے سبب یا ان اصطلاحوں کے لغوی معنی غیر

مستعمل ہونے کی وجہ سے لغوی حیثیت کی حامل ہو جاتی ہیں۔ ایسی صورت میں لفظ کے لغوی معنی اور اصطلاحی معنی میں کوئی فرق نہیں رہتا۔ اس لیے بعض لغوی الفاظ بھی تعریفی نوعیت کے ہوتے ہیں۔ اردو میں عربی و فارسی زبانوں کی بعض اصطلاحات لغوی حیثیت کی حامل ہیں۔ دراصل لفظ کے لغوی معنی کسی زمانی محور پر بولی جانے والی عام اور مستعمل زبان سے متعین ہوتے ہیں۔ جن کے معنی میں کسی معاشرے کے تمام افراد شامل ہوتے ہیں۔ اس لیے لفظ کے لغوی معنی میں مستعمل اصطلاحیں، استعارے، علامتیں وغیرہ تمام امور شامل ہوتے ہیں۔

اصطلاحیں اپنی نوعیت کے اعتبار سے دو قسم کی ہوتی ہیں۔

(۱) **اختراعی اصطلاحات:** ایسی اصطلاحات کو کہا جاتا ہے جنھیں خاص معنی و مفہوم کو ظاہر کرنے کے لیے وضع کیا جاتا ہے۔ اس لیے ایسی اصطلاحوں کو استعمال کرنے سے قبل ان اصطلاحوں کی تعریف لازمی طور پر بیان کی جاتی ہے۔ جیسے بحر، وزن، وغیرہ۔

(۲) **سیاقی اصطلاحات:** ایسی اصطلاحات کو کہا جاتا ہے جو اپنے خاص معنی و مفہوم کو ظاہر کرتی ہیں لیکن لغوی معنی سے گہری مناسبت ہونے کی وجہ سے ان اصطلاحوں کو استعمال کرنے سے قبل عموماً تعریف بیان نہیں کی جاتی ہے یعنی علمی و فنی مباحث میں ایک عام لفظ کسی ایک معنی کی تکرار کی وجہ سے خاص اصول اور مفہوم سے وابستہ ہو جاتا ہے جیسے لا یعنیت، سوز، کیفیت وغیرہ عام الفاظ ہیں لیکن شعری تنقید میں یہ الفاظ اصطلاحاتی حیثیت اختیار کر چکے ہیں۔

اصطلاحات کی مذکورہ ہر دو اقسام کی دو ذیلی قسمیں بیان کی جا سکتی ہیں۔

(اول) **عام اصطلاحات:** ایسی اصطلاحات کو کہا جاتا ہے جن کا اطلاق ان کے اصول وضوابط اور مناسبت کے لحاظ سے ان کا استعمال ہر مقام پر کیا جا سکتا ہے جیسے تشبیہ، استعارہ، معنی آفرینی وغیرہ۔

(دوم) **خاص اصطلاحات:** ایسی اصطلاحات کو کہا جاتا ہے جو ایک خاص تصور سے وابستہ ہوتی ہیں۔ ایسی اصطلاحیں مشابہت اور مناسبت کے لحاظ سے دوسرے مقام پر استعمال نہیں ہوتی ہیں جیسے ترقی پسندی اور جدیدیت وغیرہ ایسی اصطلاحیں جو ایک خاص دور اور ایک خاص طرز فکر کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔

اپنی طرز اور عمل کے لحاظ سے اصطلاح، علامت، اور استعارے کی سرحدیں بہت نزدیک ہیں بلکہ بعض ناقدین نے علامت کو اصطلاح کے مفہوم میں استعمال کیا ہے۔ لیکن زبان کے ان

تینوں رویوں میں واضح فرق ہے۔ لغوی الفاظ اور اصطلاحیں وضعی نوعیت کی ہوتی ہیں یعنی لفظ کے وضعی معنی براہ راست دلالت کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ جبکہ علامتیں اور استعارے مجازی نوعیت کے حامل ہوتے ہیں۔ ان دونوں صنعتوں میں لفظ کو کسی خاص مفہوم کے لیے وضع نہیں کیا جاتا بلکہ لغوی الفاظ اپنی معنوی مناسبت سے کسی دوسرے معنی کو پیش کرتے ہیں۔ استعارہ، علامت کسی قرینے کی بنیاد پر معنی کی شدت و وسعت کو ظاہر کرتے ہیں۔ اس لیے ایک زبان میں ان امور کا ترجمہ ناممکن ہے جبکہ اصطلاح معنی کی وسعت کو ظاہر کرتی ہے اس لیے اصطلاحوں کا ترجمہ ممکن ہے۔ جیسے کسی قرینے کی بنیاد پر لفظ غزال سے محبوب کے معنی مراد لیے جا سکتے ہیں لیکن محبوب کے معنی غزال نہیں ہو سکتے جبکہ اصطلاح میں تصور معنی کو دوسرے الفاظ میں بیان کیا جا سکتا ہے۔ علم بیان کی رو سے اصطلاح اور لغوی الفاظ اپنے معنی موضوع لہ پر دلالت کرتے ہیں یعنی لفظ اپنے تصور کی مکمل حقیقت کو پیش کرتا ہے جبکہ استعارہ، علامت میں الفاظ بغیر وضع کے معنی موضوع لہ پر دلالت کرتے ہیں۔ غیر ادبی علامت کی حیثیت اصطلاحی ہوتی ہے جس کو ادبی اصطلاح میں نشان کہا جا سکتا ہے جیسے ریاضی میں پلس (+) مائینس (-) کے نشانات ایک خاص مفہوم کو ظاہر کرتے ہیں۔

اصطلاح اور تلمیح میں فرق یہ ہے کہ تلمیح ایک تاریخی یا اساطیری واقعے وغیرہ کی طرف اشارہ کرتی ہے جس کی حیثیت علامتی ہوتی ہے جبکہ اصطلاح عام طور پر علوم و فنون اور پیشوں سے متعلق کے تصورات سے مختص ہوتی ہے۔ فارسی اور اردو شاعری میں مختلف علوم و فنون اور پیشوں سے متعلق اصطلاحات کو بطور استعارہ استعمال کیا گیا ہے۔ دولت شاہ سمرقندی خاقانی کے ذکر میں لکھتے ہیں:

(افضل الدین خاقانی) در قید قلعہ ایں قصیدہ گفت و حالات ترسایان و
لغات و اصطلاحات ایشاں بیان می کند و ایں قصیدہ مشکل است

(تذکرۃ الشعراء، دولت شاہ سمرقندی، ص۸۹)

قدرت اللہ قاسم ٹیک چند بہار کے ذکر میں لکھتے ہیں:

آں چناں بر مصطلحات ایرانیاں و موارد استعمال الفاظ فارسی اطلاع داشت۔

(مجموعہ نغز: قدرت اللہ قاسم، ص۱۱۵)

اگر پیالہ ہے صغریٰ تو ہے سبو کبریٰ نتیجہ یہ ہے کہ سرمست ہیں صغیر و کبیر
(ذوق)

اس شعر میں صغریٰ، کبریٰ اور نتیجہ منطقی اصطلاحیں ہیں۔

جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کہ اصطلاحیں علوم وفنون میں تصورات کی طرف اشارہ کرتی ہیں اس لحاظ سے ہر علم وفن میں تصورات کے بموجب اصطلاحیں بھی جدا جدا ہوتی ہیں۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ادبی تنقید ایک ایسا علم ہے جس میں مختلف علوم وفنون کے تصورات اور اصطلاحیں شامل ہوتی ہیں۔ اس لیے کہا جاتا ہے کہ ایک ناقد کا ذہن بہت سے ذہنوں کا مجموعہ ہوتا ہے۔

تنقید کی دو نوعیتیں ہوتی ہیں (۱) عملی تنقید (۲) نظریاتی تنقید

عملی تنقید کے تحت شاعری کو بیان کرنے کے لیے مناسب اور موزوں الفاظ کا انتخاب کیا جاتا ہے یعنی اس رویے کے تحت فن پارے کا تجزیہ اور اس کی تحلیل شامل ہوتی ہے۔ جبکہ نظریاتی تنقید فن پاروں کے مطالعے سے اصول وضوابط مرتب ومدون کرنے سے عبارت ہے۔

تنقیدی اصطلاح

ہر وہ مرکزی لفظ جو ادب کو بیان کرنے، اس کا تحلیل وتجزیہ کرنے اور تعین قدر کرنے کے لیے ناگزیر ہو تنقیدی اصطلاح کی حیثیت رکھتا ہے۔ جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کہ تنقید مختلف عصری علوم سے کسب فیض کرتی ہے، اس لحاظ سے تنقیدی اصطلاحیں دو طرح کی ہوتی ہیں۔ (۱) خالص ادبی اصطلاحیں (۲) غیر ادبی اصطلاحیں۔

خالص ادبی اصطلاحیں وہ ہوتی جن کا تعلق صرف ادب سے ہوتا ہے اور غیر ادبی اصطلاحیں وہ ہوتی ہیں جنہیں دوسرے علوم وفنون کے تناظر میں تنقید میں استعمال کیا جاتا ہے۔ جیسے فلسفے، منطق اور دوسرے علوم کی اصطلاحیں۔ تنقید محض تعین قدر کا نام نہیں ہے بلکہ تنقید مختلف زاویوں سے ادب کی فلسفیانہ تفہیم ہے۔ اس لیے تنقیدی اصطلاحات تنقیدی شعور اور تنقید دونوں پر محیط ہوتی ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ کسی بھی ترقی یافتہ علم وادب میں اصطلاحات غور وفکر کی نئی سمتیں وا کرتی ہیں اور ایک نامعلوم کیفیت کو معلوم صورت میں قائم کرتی ہیں۔ اصطلاحات کے وجود کے بغیر کسی بھی علم یا ادب کے دقیق اور مخصوص معنی کی تفہیم وتفسیر ناممکن ہے لیکن اصطلاحیں جہاں ادائیگی مطالب میں آسانیاں فراہم کرتی ہیں وہیں اپنی اشاراتی حیثیت کے سبب تنقیدی متن کو ایک معمہ بھی بنا دیتی ہیں اور اس طرح افہام وتفہیم کی راہ میں ایک مشکل مسئلہ بن کر کھڑی ہو جاتی ہیں۔ اردو زبان میں ایسی کتب کی قلت ہے جن سے افہام وتفہیم کی ضرورتوں کی تکمیل ہو سکے۔ حالانکہ یوروپ کے

ادبیات جو مشرقی ادبیات سے عمر میں چھوٹے اور وسعت کے اعتبار سے محدود ہیں تاہم ان کے یہاں واضح اور جامع اصطلاحات کی لغات، انسائیکلو پیڈیا اور وضاحتی کتب موجود ہیں جن کی مدد سے ادب کا طالب علم افہام وتفہیم کے مشکل مسائل کو آسانی سے حل کر لیتا ہے۔ لیکن اردو زبان میں مولانا وحید الدین سلیم سے لے کر سلیم شہزاد تک جن علمی شخصیات نے اس موضوع پر تلاش وجستجو کی ہے وہ بھی اس موضوع کی اصل ضرورت کو پورا نہیں کر سکے۔ جس کی وجہ یہ ہے ان میں سے اکثر علماء نے مخصوص نوعیت کی اصطلاحات کو اپنا مرکز فکر قرار دیا ہے جو اپنی نوعیت اور افادیت کے لحاظ سے وقیع اور بار آمد تلاش وجستجو کا مظہر ضرور ہیں لیکن یہ کتب غزل کی فنی اور تنقیدی اصطلاحات کے لیے ناکافی ہیں۔ ان کتب میں شاعری کی اصطلاحات کی وضاحت ہے بھی تو وہ نامکمل اور مبہم ہے جس کے لیے مزید وضاحت وصراحت بالخصوص مثالوں کی ضرورت ہے۔

وحید الدین سلیم کی کتاب ''وضع اصطلاحات'' اصطلاحات سازی سے متعلق اولین کتاب ہے جس کی افادیت مسلم ہے۔ اس کتاب میں دوسری زبانوں سے اردو زبان میں اصطلاحات کے ترجمے کے لیے اصول وضوابط بیان کیے گئے ہیں۔ اس لیے مذکورہ موضوع سے اس کتاب کا کوئی تعلق نہیں ہے۔

افتخار حسین کی تصنیف ''تلمیحات ومصطلحات'' اور حامد حسین جیلانی کی کتاب ''اردو شاعری میں مستعمل تلمیحات ومصطلحات'' کا تعلق تلمیحات کی وضاحت وصراحت سے ہے۔ ان کتب میں بعض دیگر اصطلاحوں کو بھی بیان کیا گیا ہے لیکن ان اصطلاحوں میں شاعری کی فنی اور تنقیدی اصطلاحات کو موضوع بحث نہیں بنایا گیا ہے۔

کلیم الدین احمد کی کتاب ''فرہنگ ادبی اصطلاحات'' انگریزی ادب میں مستعمل ادبی اصطلاحات کا اردو ترجمہ ہے۔ کہیں کہیں ان اصطلاحات کی معمولی وضاحت بھی کی گئی ہے جن میں مزید وضاحت وصراحت اور مثالوں کی گنجائش ہے۔

البتہ ابوالاعجاز صدیقی کی کتاب ''کشاف تنقیدی اصطلاحات'' نثر وشعر کی چند فنی اور تنقیدی اصطلاحات کی وضاحت وتعریف پرمبنی ہے لیکن اس قابل قدر کتاب میں بھی شاعری کی اصطلاحات پر خاطر خواہ روشنی نہیں ڈالی گئی ہے۔ اکثر مقامات پر مثالوں کی کمی، تعریفات کی عدم قطعیت کا شدید احساس ہوتا ہے۔ بیشتر مقامات پر کسی اصطلاح کے سلسلے میں ناقدین یا اہلیان علم کی اختلافی آراء کو من وعن پیش کر دیا گیا ہے اور استخراج نتائج سے گریز کیا گیا ہے۔ مزید برآں اس کتاب میں اصطلاحات

کے لغوی معنی، اس کی اصل تعریف اور اس کے ماخذ کی نشاندہی بھی نہیں کی گئی ہے۔

پروفیسر عتیق اللہ تابش کی قابل قدر تالیف ''ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ'' جس کی ابھی تک ایک جلد منظر عام پر آئی ہے۔ انگریزی زبان میں مستعمل ادبی اصطلاحات کی وضاحت و تعریفات پر مبنی ہے جو دورِ حاضر کے ادبی رجحانات اور تنقیدی میلانات کی تفہیم کے پیش نظر ایک اہم کارنامہ ہے۔ لیکن اس فرہنگ کا بنیادی مقصد مغربی تنقیدی اصطلاحات کی وضاحت ہے۔ مشرقی نقد و نظر سے اسے کوئی علاقہ نہیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ مذکورہ فرہنگ ابھی نامکمل ہے۔

سلیم شہزاد کی تالیف ''فرہنگ ادبیات'' میں شاعری سے متعلق بعض اصطلاحات کو بیان کیا گیا ہے لیکن یہ فرہنگ کئی اعتبار سے ناقص ہے۔

(۱) اصطلاحوں کے ماخذ کی نشاندہی نہیں کی گئی ہے۔

(۲) عیوب ومحاسن کو بیان نہیں کیا گیا ہے۔

(۳) اختلافی امور کو واضح نہیں کیا گیا ہے۔

(۴) تذکروں کی اصطلاحوں کو شامل نہیں کیا گیا ہے۔

(۵) اصطلاحوں کے لغوی معنی بیان نہیں کیے گئے ہیں۔

(۶) اصطلاحوں سے متعلق اہم مباحث کو پیش نہیں کیا گیا ہے۔

راقم الحروف نے (جیسا کہ سطور آئندہ میں وضاحت کی گئی ہے) قدیم و جدید اصطلاحات سے لے کر دورِ حاضر کی بعض اصطلاحات جن کا تعلق اہم ادبی رجحانات اور تنقیدی میلانات سے رہا ہے، اس کتاب میں واضح طور پر پیش کی ہیں۔

☆☆ راقم الحروف کی یہ کوشش رہی ہے کہ اس مقالے میں اردو شاعری کی تنقیدی اصطلاحات کے ضمن میں عروضی، صنفی، ہیئتی، موضوعاتی، فلسفیانہ، منطقی اور بیان و بدیع و معانی وغیرہ سے متعلق تمام اصطلاحات کا احاطہ ہو جائے۔

☆☆ اس کتاب میں تمام اصطلاحات حروف تہجی کے اعتبار سے ترتیب دی گئی ہیں۔ انہیں اصناف یا موضوع کے اعتبار سے منقسم نہیں کیا گیا ہے تا کہ اس فرہنگ کو استعمال کرتے وقت طالب علم کو زحمت نہ ہو۔

☆☆ سہولت کے پیش نظر تمام اصطلاحات کی فہرست مع صفحہ نمبر کے مقالے کی ابتداء میں پیش کر دی گئی ہے۔

☆☆ اس مقالے میں تقریباً 275 اصطلاحات شامل ہیں۔ جن کی وضاحت و تعریف کے ضمن میں ان اصطلاحوں کے لغوی معنی کے ساتھ لازمی مثالوں کو بھی پیش کیا گیا ہے۔ جن میں کلاسیکی اور مستند شعراء کے معروف اشعار کے ساتھ جدید شعراء کے اشعار بھی بطور مثال پیش کیے گئے ہیں۔

☆☆ اصطلاحوں کی تعریف مستند ناقدین کے حوالے سے کی گئی ہے۔ جن اصطلاحوں کی تعریف دستیاب نہیں تھی۔ ان کا مفہوم سیاق و سباق سے اخذ کیا گیا ہے۔

☆☆ ہر اصطلاح کے ضمن میں اس بات کی کوشش کی گئی ہے کہ اس اصطلاح کے منبع و ماخذ کی نشاندہی کی جائے اور اس زبان میں مذکورہ اصطلاح کے معنی و مفہوم کی وضاحت کے ساتھ اردو میں رائج اس اصطلاح کے معنی و مفہوم کو بیان کیا جائے۔ ساتھ ہی دو اصطلاحوں کے درمیان نازک فرق کو بھی بہ مع مثال کے واضح کیا گیا ہے۔

☆☆ اصطلاح کی تعریف و وضاحت کے ضمن میں اس بات کو بھی بیان کیا گیا ہے کہ مذکورہ اصطلاح کس علم یا فن سے تعلق رکھتی ہے اور شعری تنقید میں کس نوعیت سے اس اصطلاح کو استعمال کیا جاتا ہے۔

بحیثیت مجموعی اس کتاب میں غزل سے متعلق بنیادی اصطلاحوں پر توجہ مرکوز کی گئی ہے۔ اس لیے شاعری کی تنقیدی اصطلاحوں کے ضمن میں تلاش وجستجو کا طویل سلسلہ جاری و ساری ہے۔ خدا نے چاہا تو کل شاعری کی تنقیدی اصطلاحات پر مشتمل تالیف جلد ہی منظر عام پر آئے گی۔ امید ہے اس کتاب میں جو فروگزاشتیں راہ پا گئی ہیں ان سے عفو ودرگزر کی جائیگی۔

آخر میں اپنے مشفق و محترم استاد گرامی ماہر لسانیات پروفیسر نصیر احمد خاں (چیرمین سی۔ آئی۔ ایل، جے۔ این۔ یو، نئی دہلی) کا تہ دل سے ممنون و مشکور ہوں جن کی گراں قدر رہنمائی اور پدرانہ شفقتوں اور محبتوں کے سبب یہ کتاب پایۂ تکمیل کو پہنچی۔ دوران تحقیق اکثر ایسے مقامات آئے جہاں استاد محترم کی اگر رہنمائی حاصل نہ ہوتی تو یہ بات یقینی تھی کہ راقم الحروف کے لیے علم و ادب کے پر پیچ اور دشوار گزار راستوں سے منزل مقصود تک رسائی ناممکن تھی۔

مشفق و مکرم استاد ڈاکٹر حسن احمد نظامی (صدر شعبۂ اردو، رضا پی جی کالج رامپور و چیرمین فخر الدین علی احمد میموریل کمیٹی لکھنو) کا بھی صمیم قلب سے مشکور ہوں۔ میرے لیے جن کی محبتیں اور علمی فیوض از ابتدا تا حال جاری و ساری ہیں۔

محبی ومکرم ڈاکٹر وقار الحسن صدیقی صاحب (افسر بکار خاص رضا لائبریری رامپور) کا بھی دل کی گہرائیوں سے مشکور ہوں جنہوں نے ہمیشہ میری حوصلہ افزائی کی اور اس مقالے کی تیاری میں رضا لائبریری سے متعلق بہت سی دشواریوں کو رفع کیا۔

معتبر شاعر و ناقد پروفیسر مظفر حنفی صاحب کا بھی احسان مند ہوں جنہوں نے کتاب کے لیے اپنی گرانقدر آراء سے نواز کر میرے اعتماد کو تقویت بخشی۔

اپنے بڑے بھائی ڈاکٹر وہاج الدین علوی صاحب اور ڈاکٹر شعیب رضا خاں وارثی کا بھی ممنون و مشکور ہوں جن کی محبتوں نے شجر سایہ دار کا کام کیا۔

اپنے عزیز دوست سید نوید قیصر، سید سہیل قیصر، اطہر احمد خاں، آصف سید، عزیز بقائی، ڈاکٹر شکیل جہانگیری مرحوم، ڈاکٹر ابوالکلام، مرتضٰی فرحت صاحب، حسان آفندی صاحب، منظر واحدی صاحب، سہیل ثاقب اور خصوصی طور پر سید راشق صاحب اور محمد زبیر خاں سمو اور تمام دوستوں کا شکر گزار ہوں جنہوں نے اس کتاب کی تیاری میں دامے، درمے، سخنے میری معاونت و مدد کی۔

اپنے والد محترم جناب رحمت علی خاں صاحب مرحوم اور اپنے ماموں جناب عبدالبشیر خاں عرف نبو خاں صاحب مرحوم کی مغفرت کے لیے دعا گو ہوں جن کی صیقل گری نے آئینے کو شکستہ کر کے عزیز تر بنانے میں کوئی کمی نہیں چھوڑی۔

اے شب تار جاگنے دے مجھے   ابھی خوابوں کا قرض اتارنا ہے

اپنے اہل خانہ خصوصاً برادر نسبتی ضیا احمد خاں کا شکر گزار ہوں جن کی جدوجہد اور کوششوں کے نتیجے میں میں علم کے صبر آزما اور طویل راستوں کو بحسن و خوبی طے کر سکا۔

امید ہے اس کتاب کو علمی حلقوں میں قدر کی نگاہ سے دیکھا جائے گا۔ اس مقالے پر مصنف کو جواہر لال نہرو یونیورسٹی دہلی نے ماسٹر آف فلاسفی کی ڈگری تفویض کی۔

ڈاکٹر ظہیر علی خاں ظہیر رحمتی

مورخہ: ۲۲ر دسمبر ۲۰۰۲ء   ۱۶۰ اترا کھنڈ جواہر لال نہرو یونیورسٹی
نئی دہلی

آزاد غزل

ایسی غزل جس کے اشعار میں ایک بحر کے استعمال ہونے کے باوجود مصرع چھوٹے بڑے ہوں یعنی دونوں مصرع ہم وزن نہ ہوں، آزاد غزل کہلاتی ہے۔ آزاد غزل کے شعر کے ایک مصرع میں ایک بحر کے ارکان کی تعداد محدود نہیں ہوتی ہے بلکہ شعر کے ایک مصرع میں ارکان کی تعداد اس کے آہنگ، بہاؤ اور مضمون و معنی پر مبنی ہوتی ہے۔

نظر ڈھونڈتی ہے وہی راہ بر جسے منزلوں کی بھی ہو کچھ خبر
فعولن فعولن فعو فعولن فعولن فعولن فعو

اس شعر کو مضمون و معنی کے اعتبار سے مصرعوں میں ارکان کی کمی و بیشی کر کے اس طرح لکھا جا سکتا ہے۔

نظر ڈھونڈتی ہے   وہی راہبر جسے منزلوں کی بھی ہو کچھ خبر

مذکورہ بالا شعر میں بحر ایک ہی ہے لیکن مصرعوں میں ارکان کی کمی و بیشی کرنے سے اس کی خارجی ہیئت تبدیل ہو گئی ہے۔ آزاد غزل میں فکر، خیال اور جذبہ کے بہاؤ اور تسلسل پر زور ہوتا ہے اس لیے جہاں تک یہ امور مضمون کی نحوی ساخت اور شعری آہنگ کی رو میں بہے چلے جاتے ہیں وہاں تک ایک مصرع ہوتا ہے اور جہاں اس میں وقفہ آتا ہے، دوسرا مصرع شروع ہو جاتا ہے۔ آزاد غزل صرف ایک خارجی ہیئت ہے جو بقیہ امور میں پابند غزل کے تمام اوصاف سے متصف ہوتی ہے۔ آزاد غزل پر روشنی ڈالتے ہوئے مظہر امام لکھتے ہیں:

> اس میں ردیف و قافیہ اور بحر کی تو پابندی ہوتی ہے لیکن ارکان کی تعداد گھٹانے یا بڑھانے پر مصرع گھٹائے یا بڑھائے جا سکتے ہیں۔ اوزان میں مختلف ارکان مستعمل ہوتے ہیں..... آزاد غزل اور پابند غزل کی ہیئت میں بنیادی فرق ایک ہے یعنی مصرعوں میں ارکان کی کمی بیشی ورنہ سارے لوازمات قدر مشترک ہیں۔ آزاد غزل بھی ایک ہی بحر میں ہوتی ہے۔ اس میں بھی مطلع و مقطع ہوتا ہے۔ اس میں بھی ہر شعر علیحدہ واکائی ہوتا ہے۔ مسلسل

آزاد غزل بھی ہو سکتی ہے۔

(آزاد غزل: مظہر امام، مشمولہ: آزاد غزل شناخت کی حدود میں، مرتب علیم صبا نویدی ص ۸۵)

اگاتی رہے گی زمیں جو یوں ہی سنگ و آہن کے بے حس مکاں
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعل
درختوں سے محروم ہو جائیں گی بستیاں
فعولن فعولن فعولن فعولن فعل
(علیم شہزاد)

شوق دیدار کی منزلیں پیار کی منزلیں
دل میں پہلی لپک عشق کے نور کی حسن دلدار کی منزلیں
(فیض)

یوں بھی جی لیتے ہیں جینے والے کوئی تصویر سہی آپ کا پیکر نہ سہی
(مظہر امام)

دیر تک جاگتے رہنے کی ہے عادت مجھ کو آزمالے شب فرقت مجھ کو
(قتیل شفائی)

آزاد غزل کی ایجاد و اختراع کا سہرا مظہر امام کے سر ہے جو آزادی سے قبل مغربی شعر و ادب کے اثرات کے نتیجے میں مستزاد اور آزاد نظم کے امتزاج سے وجود میں آئی۔ حالانکہ عبدالرحمن دہلوی کی کتاب "مراۃ الشعر" میں آزاد غزل کے اشارے موجود ہیں لیکن اس دور تک اس طرح کے تجربات کو معیوب اور عجز بیان سمجھا جاتا تھا۔ قدیم شعری تنقید میں مصرعوں میں ایک آدھ رکن کی کمی و بیشی یا تبدیلی بحر کی وجہ سے شعر کو ناموزوں اور خارج از وزن قرار دیا جاتا تھا۔ اس ذیل میں عبدالرحمن دہلوی لکھتے ہیں:

> وزن غیر حقیقی میں شعر کے مصرع مساوی نہیں ہوتے... مثلاً ایک مصرع میں چار رکن آئے دوسرے میں تین رہ گئے۔ کیا عجیب کہ کسی وقت فارسی کا شعر کم و بیش یوں ہی وزن سے عاری ہو اور عربوں نے اپنے مذاق کے خلاف اور نامساوی الوزن پا کر اسے ناموزوں کہہ دیا۔
>
> (مراۃ الشعر: عبدالرحمن، ص ۵۳۰)

اس لیے گیان چند جین اور عندلیب شادانی وغیرہ ناقدین نے فراق، فانی اور جگر کے بہت سے اشعار کو ساقط الوزن قرار دے کر ان شعراء کی استادانہ صلاحیت پر سوالیہ نشان قائم کیا ہے۔ فقط موزوں طبع شعراء اکثر بحر میر میں شعر کہتے ہوئے آزاد غزل کے نزدیک ہو جاتے ہیں۔ اس مقام پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ پابند غزل کے وہ اشعار جو تبدیلی بحر اور ارکان کی کمی و بیشی کی وجہ سے ساقط الوزن قرار دیے جاتے ہیں آزاد غزل کے اشعار کہے جا سکتے ہیں؟ اس مسئلہ پر غور کرنے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ہیئت اور صنف کے انتخاب میں شاعر کا ارادہ اور قصد لازم ہے یہاں منشائے مصنف کو اہمیت حاصل ہے اس لیے ہیئتی اور صنفی اصولوں سے غیر ارادی روگردانی سہو اور غلطی ہے۔

دراصل آزاد غزل کی ایجاد پابند غزل کے فنی نقائص حشو و زوائد اور شکست ناروا وغیرہ عیوب کو دور کرنے کی ایک کوشش تھی جو سراسر عجز بیان کا نتیجہ ہیں۔

ذرا وصال کے بعد آئینہ تو دیکھ اے دوست تیرے جمال کی دوشیزگی نکھر آئی
(فراق)

فراق اگر آزاد غزل کہتے تو اس شعر میں قطعاً "اے دوست" کا فقرہ استعمال نہیں کرتے۔ جو صرف دونوں مصرعوں کو ہم وزن کرنے کے لیے رکھا گیا ہے۔ "اے دوست" کا فقرہ نکال دینے سے شعر میں جو برجستگی و بے ساختگی اور لہجے کی معنی آفرینی پیدا ہو جاتی ہے وہ اس فقرہ سے ختم ہو گئی ہے۔

آفاقیت

آفاق عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "آسمان کے کنارے"۔ اصطلاح میں شعر میں داخلی و خارجی خیالات جذبات و احساسات اور مضامین کو ایسے اسلوب کے ساتھ باندھنے کو آفاقیت کہتے ہیں جس سے ہر دور، ہر زمانے، ہر ملک اور ہر نسل کے جذبات و احساسات کی تسکین ہو۔ یعنی شعر میں ایسے معنی اور خیال کا اظہار جو بلا تفریق تمام لوگوں کے لیے باعث حظ و انبساط ہونے کے سبب قابل قبول ہوں مثلاً شعر میں ان عشقیہ کیفیات کو باندھنا جو

تمام دنیا کے انسانوں سے رہتی دنیا تک وابستہ ہیں۔ اس سلسلے میں عبادت بریلوی غالب اور مومن کی شاعری کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> عشقیہ کیفیات میں آفاقیت ہے۔۔۔۔غالب اور مومن نے جن عشقیہ کیفیات کو پیش کیا تھا وہ آج بھی ہمیں اپنی کیفیات معلوم ہوتی ہیں ان کی تقریر کی لذت دیکھئے کہ جو کچھ انہوں نے کہا ایسا محسوس ہوتا ہے گویا یہ بھی ہمارے دل میں ہے۔
>
> (غزل اور مطالعہ غزل: عبادت بریلوی، ص ۳۰)

آفاقیت انگریزی اصطلاح Universality کا اردو ترجمہ ہے جو بیسویں صدی کے ربع دوم میں اردو تنقید میں رائج ہوئی۔ Universality لاطینی اصطلاح Universalis سے مستعار ہے۔ جس کے لغوی معنی ہیں "عمومی، سب کے لیے موزوں۔" آفاقیت کی اصطلاح کو سب سے پہلے یونانی فلسفی افلاطون نے اعیان (Idea یا eidos) کے لیے استعمال کیا تھا جسے بعد میں ارسطو نے علم منطق اور شعریات میں بحسن وخوبی برتا۔ منطق میں آفاقیت کی اصطلاح جنس اور نوع سے متعلق ہے یعنی شے کا وہ تصور جو تمام اشیاء کی نمائندگی کرتا ہو جیسے جاندار کے تصور میں چرند پرند اور انسان وغیرہ تمام تصورات شامل ہیں۔ جبکہ شعریات میں آفاقیت شعر کی اس خصوصیت کو کہا جاتا ہے جس کے سبب فرد کے مخصوص اور محدود جذبات و احساسات وخیالات یا مخصوص واقعات زمانی ومکانی حدود سے ارفع ہو کر ماورائی حیثیت حاصل کر لیتے ہیں اور ہر شخص کے لیے متاثر کن ہو جاتے ہیں۔ ارسطو کے مطابق شاعری خارجی واقعات یا حقیقتوں کی نقل محض یا تصویر کاری نہیں ہے بلکہ شاعری تخصیص اور تحدید کو ختم کر کے فطرت کے ازلی اور ابدی حقائق کا اظہار ہے جس کی تصدیق قانون لزوم اور فطرت کے اصول وضوابط سے ہوتی ہے۔ اس لیے شاعری فلسفے سے زیادہ بصیرت افروز، صادق اور فلسفیانہ ہوتی ہے کیونکہ شاعری ہمیشہ آفاقی صداقتوں کو مسرت انگیز اور جیتی جاگتی شکل میں پیش کرتی ہے۔ تاریخ اور شاعری میں یہی فرق ہے کہ تاریخ خاص زمانے، خاص واقعات اور خاص لوگوں تک محدود ہوتی ہے جبکہ شاعری ہر چیز کو عمومی بنا کر پیش کرتی ہے۔ آفاقیت کی ضد قطعیت و اختصاص (Particularity) ہے۔ آفاقیت اور قطعیت کا تعین اسلوب اور اظہار بیان سے ہوتا ہے۔ آفاقی شاعری میں فرد کے مخصوص جذبات واحساسات اور خاص واقعات استعارہ اور علامت کا

کام کرتے ہیں اور معانی کی نئی جہتیں کھولتے ہیں جبکہ غیر آفاقی شاعری میں ان کی نوعیت محدود ہوتی ہے۔ اس لیے ہومر، ورجل، خسرو اور میر وغالب کا کلام زمانی مکانی انقلاب کے باوجود آج بھی اتنا ہی پر اثر اور معنی خیز ہے جتنا کہ اپنے عہد میں تھا۔

صحافت اور شعر وادب میں ایک بنیادی فرق یہی ہے کہ صحافت کے موضوعات وقتی اور ہنگامی ہوتے ہیں اور ادب کے موضوعات ایسے پیرائے میں ادا ہوتے ہیں کہ ان میں ابدیت اور آفاقیت پیدا ہو جاتی ہے۔

اردو کی تمام اصناف سخن میں غزل اپنی تہذیب اور ہیئت کے اعتبار سے سب سے زیادہ آفاقی قدر کی حامل ہے۔ غزل کا رمزیاتی اور علامتی بیان اور اس کی دروں بینی اور داخلیت انسان کی جبلتوں اور اس کے بنیادی سرچشموں کا اظہار ہے ؎

میرے سلیقے سے میری نبھی محبت میں — تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا
سبز ہوتی ہی نہیں یہ سرزمیں — تخم خواہش دل میں تو بوتا ہے کیا
(میر)

شوخ تو اور بھی ہیں دنیا میں — پر تری شوخی کچھ عجب ہے واہ
(درد)

کوئی مرے دل سے پوچھے ترے تیر نیم کش کو — یہ خلش کہاں سے ہوتی جو جگر کے پار ہوتا
(غالب)

مندرجہ بالا اشعار آفاقیت کے حامل ہیں۔

جب بھی ملے تو روح کو سرشار کر گئے — اک دائمی سرور تھے مختصر عناق
(آفتاب شمسی)

اسی کوچے میں تحر ایک حسیں دیکھ آیا — سوچتا ہوں کہیں اس کو تو نہیں دیکھ آیا
(شاد عارفی)

مذکورہ بالا اشعار میں آفاقیت نہیں ہے جس کی وجہ یہ ہے کہ یہ اشعار کچھ مخصوص حوالوں کے حامل ہیں جو شعر میں عمومیت کا درجہ حاصل نہیں کر سکے۔

خصوصیات کے اعتبار سے آفاقیت کو دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ (۱) ابدیت (۲) عالم گیریت۔ (دیکھیے حروف تہجی کے اعتبار سے)

آمد یا مطبوعیت

آمد فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں" (آمدن کا حاصل مصدر) آنے کے آثار، آمدنی، حاصل، یافت"۔ آمد تذکروں کی اصطلاح ہے جو ہند ایرانی فارسی شعراء کے تذکروں سے ماخوذ ہے۔ مرزا قادر بخش صابر ناسخ کے ذکر میں آمد کی اصطلاح کو استعمال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

متانت مزاج سے مضامین شوخ باوجود آمد کے آورد کے محتاج۔

(گلستانِ سخن: مرزا قادر بخش صابر، ص ۴۴۸)

اصطلاح میں شعر کے داخلی آہنگ کے لفظوں سے ہم آہنگ ہونے کو آمد کہتے ہیں۔ آمد شعر کہنے کی ایک کیفیت کا نام ہے۔ قدیم شعری تنقید میں آمد سے مراد شاعر کی وجدانی کیفیت ہے جس کے تحت بغیر سوچے، سمجھے اور بلا کوشش و تامل کے شاعر کے قلب پر شعر کا ورود ہوتا ہے جو فیضانِ الٰہی، خدا کی دین، اور الہام کا ثمرہ ہوتا ہے، اس میں اثر آفرینی زیادہ ہوتی ہے اس لیے آمد کا شعر شاعر کے اعتبار سے اعلیٰ اور لائق تحسین ہوتا ہے۔ امداد امام اثر آمد کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

فطرتی مضامین شاعر کی طبیعت فطرت کے قصد کے بغیر بسبیل الہام تفویض ہوتے ہیں اور خود شاعر اپنے کلام کی خوبیوں سے شعر گوئی کے وقت آگاہ نہیں رہتا۔

(کاشف الحقائق۔ امداد امام اثر، ص ۴۷)

۱۹ویں صدی کے آخر میں مغربی تصورات خصوصاً فطرت پسندی کے زیر سایہ شعری عمل سے الہامیت اور فیضانِ الٰہی کے اثر کو کم کرتے ہوئے شعری عمل کو مادی اور معروضی پیمانوں کے اعتبار سے بیان کیا گیا اور آمد کی کیفیت کو شاعر کی ذہنی صلاحیت، شعور اور مشق و ممارست کا نتیجہ ٹھہرایا گیا۔ محمد حسین آزاد آمد کی اس کیفیت کو بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

قدرتی شاعر اگرچہ ارادہ کرکے شعر کہنے خاص وقت میں بیٹھتا ہے

مگر حقیقت میں اس کا دل اور خیالات ہر وقت کام میں لگے رہتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ جو کیفیت وہ آپ اٹھاتا ہے اسی کے لیے لفظ ڈھونڈتا ہے کہ لفظ کیسے ہوں اور کس طرح ترتیب دوں کہ جو کیفیت مرے دل پر ٹھہری ہوئی ہے وہ ہی سننے والے کے دل پر طاری ہو جائے۔

(آبِ حیات: محمد حسین آزاد، ص ۶۹)

حالیؔ الہامیت اور آمد کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

اکثر لوگوں کی رائے ہے کہ جو شعر شاعر کی زبان سے فوراً بے ساختہ ٹپک پڑتا ہے وہ اس شعر سے زیادہ لطیف اور بامزہ ہوتا ہے جو بہت دیر میں غور و فکر کے بعد مرتب کیا گیا ہو۔ پہلی صورت کا نام انہوں نے آمد رکھا اور دوسری صورت کا نام آورد بعضے اس موقع پر یہ مثال دیتے ہیں کہ جو شیرہ انگور سے خود ٹپکتا ہے وہ اس شیرے سے زیادہ بامزہ ہوتا ہے جو انگور سے نچوڑ کر نکالا جائے۔ مگر ہم اس رائے کو تسلیم نہیں کرتے مستثنیٰ حالتوں کے سوا ہمیشہ وہ ہی شعر زیادہ مقبول، زیادہ لطیف، زیادہ بامزہ، زیادہ سنجیدہ، زیادہ مؤثر ہو جاتا ہے جو کمال غور و فکر کے مرتب کیا گیا ہو۔

(مقدمہ شعر و شاعری: الطاف حسین حالیؔ، ص ۶۰ تا ۶۱)

آمد کی ان وضاحتوں اور تفاصیل کی روشنی میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ آمد شعر کہنے کی ایک کیفیت کے ساتھ ساتھ شعری اظہار کا ایک معیار ہے جس سے شعر کہنے والے اور سننے والے کا ذہن اور روح آشنا ہوتی ہے۔ اب چاہیں شاعر اس معیار تک محنت و مشقت کے بعد پہنچے یا اس کے بغیر، دونوں صورتوں میں شعر آمد کا ہی کہلائے گا۔ شعر کا یہ معیار شاعر کے اندرونی جذبات و خیالات کے آہنگ، لفظوں کے صوتی آہنگ، ان کی موسیقی و روانی اور فی الفور معنی کی ترسیل سے متعلق ہوتا ہے۔ آمد کے شعر میں بے انتہا صفائی، سادگی، روانی، اور تاثیر موجود ہوتی ہے جو سننے والے کی روح اور جذبات کو بغیر کسی روک ٹوک کے متاثر کرتا ہے۔ آمد ہی وہ صفت ہے جو شاعر کی اندرونی کیفیت کو بغیر کسی تامل کے لفظوں کے آئینے میں ہو بہو اتار دیتی ہے۔ یعنی موزوں خیال اپنی مناسبت سے موزوں الفاظ میں ظاہر ہوتا ہے۔ آمد کے شعر سے یہ محسوس نہیں ہوتا ہے کہ شاعر پر شعر کہتے وقت کوئی بیرونی جبر تھا یا اس نے مضامین و الفاظ کو باندھنے

میں تلاش وجستجو کی ہے۔ آمد کا شعر رچے بسے اعلیٰ مذاق کا حامل ہوتا ہے۔ مندرجہ ذیل اشعار میں آمد کی کیفیت کو محسوس کیا جا سکتا ہے ؎

شام سے کچھ بجھا سا رہتا ہوں دل ہوا ہے چراغ مفلس کا
(میرؔ)

تیری نگاہ نے محفل میں دفعتاً اٹھ کر کسی کا حال بگاڑا کسی کا مستقبل
(سیفی امروہوی)

مری جانب مکرر دیکھتا ہے لگا کر آگ منظر دیکھتا ہے
چل اے دریا تجھے ہم چھوڑ آئیں ترا رستہ سمندر دیکھتا ہے
(فرید عشی)

بھیک امیر شہر کے دینے کا انداز سکے ایسے پھینکا کا نشا ٹوٹ گیا
(منظر واحدی)

اجالے اپنی یادوں کے ہمارے ساتھ رہنے دو نہ جانے کس گلی میں زندگی کی شام ہو جائے
(بشیر بدرؔ)

آمد کی کیفیت کو مطبوعیت بھی کہتے ہیں۔ مطبوع عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "پسند یا چھپی ہوئی چیز"۔ مراۃ الشعر میں عبدالرحمن دہلوی نے آمد کو مطبوعیت کے تحت بیان کیا ہے۔ میر کی شاعری کے ذیل میں ڈاکٹر سید عبداللہ مطبوعیت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> خلوص اور راستی کا کرشمہ یہ ہے کہ میرؔ کے کلام میں بے انتہا اثر اور سوز ہے اور ان کے اظہار میں ایک قسم کی قطعیت ہے..... ان کے یہاں سچے جذبات کا صحیح صحیح اظہار ہے وہ جو کچھ کہتے ہیں حال ہے..... انہوں نے بے تکلفی سے اپنے احساسات کو ظاہر کیا ہے..... وہ عالمانہ اور فاضلانہ تزئین و آرائش سے کام نہیں لیتے بلکہ سادہ الفاظ میں بے تکلف طور پر اپنے جذبات دل کا اظہار کرتے ہیں۔ اظہار کی اسی صفت کا نام مطبوعیت ہے جو مصنوعیت کی ضد ہے۔
>
> (نقدِ میرؔ: ڈاکٹر سید عبداللہ، ص ۱۸ تا ۱۹)

مذکورہ بالا اقتباس کی روشنی میں مطبوعیت سے متعلق مندرجہ ذیل نکات سامنے آتے ہیں۔

(۱) خلوص و راستی (۲) اظہار کی قطعیت (۳) حال کی کیفیت (۴) بے تکلفی و برجستگی (۵) عالمانہ تزئین و آرائش کے بجائے سادگی (۶) جذبات دل

مذکورہ بالا چھ نکات میں سے تین نکات یعنی خلوص و راستی، بے تکلفی و برجستگی اور سادگی کی صفات آمد کے لیے لازمی ہیں۔ بقیہ امور اضافی ہیں بلکہ اظہار کی قطعیت شعری حسن کے لیے سم قاتل ہیں۔

آورد یا مصنوعیت

آورد فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "(صفت از آوردن) زبردستی طبیعت میں کسی بات کا لانا، تکلف"۔ آورد تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں شعر کہنے کی اس کیفیت کو آورد کہتے ہیں جس میں شاعر کسی خیال یا جذبہ سے متاثر ہو کر شعر کہنے کی کوشش نہیں کرتا بلکہ جبراً شعر برائے شعر کہنے کی کوشش کرتا ہے۔ آورد کے شعر میں داخلی آہنگ اور خارجی آہنگ کے تال میل میں ایسی کمی رہ جاتی ہے جس سے یہ احساس ہوتا ہے کہ شاعر نے شعر کو بنانے کی کوشش کی ہے۔ عبدالرحمن آورد کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> وہ کلام جو شاعر بغور و فکر کہے، لفظاً لفظاً پر نظر ڈالے کہ کہیں کوئی سقم تو نہیں رہ گیا ہے جو کہنا تھا صحیح ادا ہو گیا ہے یا کوئی کسر رہ گئی ہے اگر شاعر ادائے معنی، نشست کرسی، پس الفاظ میں کوئی نقص پائے، لفظ یا الفاظ کی جگہ ردو بدل کرتا رہے یہاں تک اطمینان نہ ہو جائے.... کوئی سقم نہیں رہا تو یہی وہ عمل ہے جسے ہم آورد کہتے ہیں۔
>
> (مراۃ الشعر: عبدالرحمن، ص ۸۷)

مذکورہ بالا اقتباس سے یہ بات واضح ہے کہ آورد کے عمل کے تحت شاعر شعوری طور پر مروجہ فنی اصول و ضوابط کی پابندی کرتے ہوئے شعر کہتا ہے۔ شاعر کے باطن سے فن کی نمو نہیں ہوتی اس لیے لفظ و معنی کی ہم آہنگی میں کسر باقی رہ جاتی ہے جو شعر سے پوری طرح نمایاں ہوتی ہے۔

شعر میں فقط الفاظ کی کاٹ چھانٹ آورد نہیں ہے بلکہ آورد وہ ہے کہ شاعر کا اور شعر کا اندرونی آہنگ کسی خیال سے پوری طرح مربوط نہ ہو سکے۔

خیال واقعی ایک الہامی شے ہے اور اس سے پیدا ہونے والے جذبات و احساسات فطرت و نفسیات کے دین ہیں۔ شاعری جذبات و احساسات کے اندرونی آہنگ سے وجود میں آتی ہے اس لیے جب کوئی خیال محض خیال ہی رہتا ہے وہ جذبات و احساسات کے اندرونی آہنگ سے محروم رہتا ہے تو یہی خیال شعر میں آورد پیدا کرتا ہے۔ چونکہ شاعر جذبات و احساسات کے اندرونی آہنگ سے بخوبی واقف ہوتا ہے اس لیے وہ اس خیال سے پیدا ہونے والے جذبے کو اپنے اوپر طاری کرنے کی جدوجہد کرتا ہے۔ اگر شاعر اس کوشش میں مکمل طور پر کامیاب ہو جاتا ہے تو یہی جدوجہد آمد ہو جاتی ہے اور ذرا بھی ناکام رہتا ہے تو یہی کوشش آورد ہو جاتی ہے۔ یہ کوئی ضروری نہیں کہ آورد کا شعر یکسر تاثیر سے خالی ہو کیوں کہ فلموں اور ڈراموں میں کام کرنے والے اداکاروں پر واقعی وہ جذبات طاری نہیں ہوتے جن کو وہ کامیابی سے پیش کر کے ناظرین کو متاثر کرتے ہیں۔

آمد اور آورد میں اس طرح امتیاز قائم کیا جا سکتا ہے کہ آمد کا شعر وہ ہے جس شعر میں سادگی، بے ساختگی، موسیقی، برجستگی، روانی، تاثیر ہو، اور آورد کا شعر وہ ہے جو ان معیارات میں سے کسی ایک معیار پر بھی کم ہو یعنی کسی شعر میں بے ساختگی ہو تو برجستگی نہ ہو اور اگر یہ دونوں خاصیتیں ہوں تو اس کی موسیقی اور روانی میں سقم پایا جاتا ہو۔ آورد کے شعر میں رچے بسے اعلیٰ مذاق کے اعتبار سے کہیں کمی ہوتی ہے جسے وجدان محسوس کرتا ہے۔

قدیم تنقید میں آمد کے مقابلے آورد کے عمل کو غیر مستحسن سمجھا جاتا تھا لیکن حالؔی اور ان کے متبعین آمد پر آورد کو ترجیح دیتے ہیں اور اسے مستحسن ٹھہراتے ہیں۔ دراصل یہ تنازعہ نتیجے کا نہیں بلکہ عمل کا ہے۔ قدیم تنقید میں بھی بغیر سوچے سمجھے کہا گیا ہر شعر لائق تحسین نہیں تھا۔ بلکہ وہاں عام طور سے آمد کا معیار شاعر کی مشق سخن سے متعین ہوتا تھا۔ آمد کے شعر کے لیے اثر آفرینی کا معیار لازم تھا۔ حالؔی کے یہاں بھی شعر کی اثر آفرینی مقدم ہے۔ بس فرق اتنا ہے کہ حالؔی اثر آفرینی کے عمل کو معروضیت کے ساتھ بیان کرنا چاہتے ہیں اور اس کا معیار متعین کرنا چاہتے ہیں۔ شعر کے تجزیے کے علاوہ تنقید کے پاس کوئی ایسا حربہ نہیں ہے جو یہ بتا سکے کہ کون سا شعر شاعر نے بے ساختہ کہا تھا اور کون سا شعر آورد کے ساتھ۔ کلیم الدین احمد نے دردؔ کے مندرجہ

ذیل اشعار میں آورد کی نشاندہی کی ہے ؎

کہا میں نے ترا بوسہ تو جیسے قند ہے پیارے — لگا تب کہنے پر قند مکرر ہو نہیں سکتا
دل آوارہ ہوا ہے یاں کسی کی زلف سے یارب — علاج آوارگی کا اس سے بہتر ہو نہیں سکتا
(دردؔ)

ان شعروں میں آورد ہی آورد ہے۔ اصلیت اور صداقت کا نام و نشان ہی نہیں دردؔ نے ان شعروں میں رسمی خیالات کا رسمی اظہار کیا ہے۔
(میر دردؔ اور سوداؔ۔ کلیم الدین احمد۔ مشمولہ خواجہ میر درد، مرتب ثاقبؔ صدیقی، انیس احمد، ص ۱۳۶)

دردؔ کا پہلا شعر معاملہ بندی کا ہے لیکن شعر کے آہنگ اور لہجے سے معشوق کی شوخی ناپید ہے جبکہ مضمون شوخ ہے اس لیے اس شعر کے ترسیل معنی میں کمی ہے جس سے شعر کی تاثیر کم ہو گئی ہے۔ دوسرے شعر میں لفظ آوارہ کو عام معنی "پھرنے والے" کے بجائے "پریشان" کے معنی میں استعمال کر کے ایہام پیدا کیا گیا ہے۔ جس سے رواں مصرع ثانی پر مصرع اولیٰ کی چسپیدگی میں کمی آئی ہے اور شعر کی برجستگی کم ہو گئی ہے۔

عبادتؔ بریلوی نے آورد کی مندرجہ ذیل مثالیں پیش کی ہیں ؎

اگر ہوتے ہو تم برہم ابھی سے — تو پھر ہوتے ہیں رخصت ہم ابھی سے
بہے آنسو تو دامن کیا کہے گا — ہوئی ہے آستیں پر نم ابھی سے
(ذوقؔ)

ان اشعار میں آورد کا سا احساس ہوتا ہے۔
(غزل اور مطالعہ غزل: عبادتؔ بریلوی، ص ۳۳۶)

مصنوعیت یعنی مروجہ اور رسمی خیالات کو اتباع کے طور پر شعر میں باندھنا ؎

تو اپنی خیر کراب میرے سکے — کہ ڈالر کی حکومت آ رہی ہے
(ہوشؔ نعمانی)

چہار سمت غموں کا مہیب صحرا تھا — میں نارزن کی طرح جس کے بیچ رہتا تھا
(نامعلوم)

مذکورہ بالا اشعار میں آورد کی کیفیت نمایاں ہے۔

آہنگ

آہنگ فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "قصد، ارادہ، تان، سُر۔" آہنگ تذکروں کی اصطلاح ہے۔ قادر بخش صابر میر انیس کے ذکر میں لکھتے ہیں:

(میر انیس) تحت اللفظ یعنی مرثیہ بغیر آہنگ موسیقی کے ایسے طرز سے پڑھتا ہے گویا عنان اثر اس کی صدائے دلسوز کے ہاتھ میں ہے۔

(گلستان سخن: مرزا قادر بخش صابر، ص ۱۳۵)

قدیم شعری تنقید میں آہنگ کو موسیقی کی اصطلاح کے طور پر موسیقانہ زیر و بم اور سروے کے معنی میں استعمال کیا جاتا تھا۔ موسیقی کی اصطلاح میں آہنگ ٹھاٹ کو کہا جاتا ہے یعنی سات بنیادی سروں کی تیور، شدھ اور کومل آوازوں پر مبنی ۱۲ سروں سے ۱۰ ٹھاٹ بنتے ہیں اور ان دس ٹھاٹوں سے تمام راگ راگنیوں کی نمود ہوتی ہے۔ اس طرح سے آہنگ ایک خاص قسم کی آوازوں کا مجموعہ ٹھہرتا ہے جس سے دوسری خاص قسم کی آوازیں پیدا ہوتی ہیں۔ اس لیے قدیم تنقید میں نثر اور شعر میں بنیادی فرق یہی کیا جاتا تھا کہ شعر آہنگ وے کا حامل ہوتا ہے اور نثر آہنگ سے عاری ہوتی ہے۔ جدید تنقیدی اصطلاح میں لفظ کے حرفوں یا جملے کے الفاظ کے آپس میں باہم ٹکرانے، رگڑنے سے پیدا ہونے والی آواز کو آہنگ کہتے ہیں یعنی جملے یا شعر میں الفاظ کے اتار چڑھاو کی جامع کیفیت آہنگ کہلاتی ہے۔ گوپی چند نارنگ آہنگ کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

صوتی زیر و بم اور بہاو کی کیفیت زبان کا آہنگ ہے۔ آوازیں یعنی مصمتے، مصوتے، نیم مصوتے تو الگ الگ بولے جاسکتے ہیں اور ان کی انفرادی صوتی حیثیت ہے اس لیے یہ انفرادی طور پر لکھے بھی جاسکتے ہیں لیکن صوتی بہاو کی کیفیت انفرادی صوت کی پہچان نہیں ہے بلکہ آوازوں کے ملنے اور لفظوں کے کلمے میں بولے جانے سے پیدا ہوتی ہے۔

(نثری نظم کی شناخت: گوپی چند نارنگ، مشمولہ اردو شعریات، مرتبہ آل احمد سرور، ص ۱۱۵)

نثر و نظم کے آہنگ میں تفریق کرتے ہوئے سید عبداللہ لکھتے ہیں:

خالص شعری آہنگ کو اگر دائرہ قرار دیا جائے تو خالص نثری آہنگ ٹیڑھا ترچھا خط مستقیم قرار دیا جاسکتا ہے... شاعرانہ آہنگ دائرے کی گولائی کا نمائندہ ہے اور بول چال کا آہنگ خط مستقیم کی راست رفتار کا نمائندہ ہے۔

(میر امتن سے عبدالحق تک: سید عبداللہ، ص ۹)

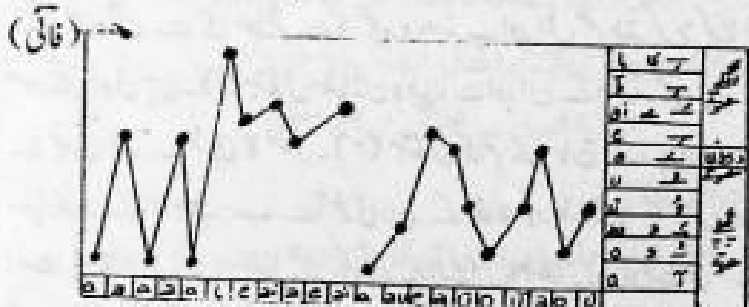
اس لحاظ سے آہنگ ایک گونج کے مترادف ٹھہرتا ہے جس کی شمولیت نثر و نظم دونوں میں یکساں طور پر ہوتی ہے۔ ان دونوں میں فرق یہ ہے کہ نظم کا آہنگ ریاضیاتی وقفوں پر منحصر ہوتا ہے جبکہ نثر کا آہنگ اس سے عاری ہوتا ہے۔

آہنگ اور آواز میں فرق یہ ہے کہ آواز مجرد ہوتی ہے جیسے ا۔ب۔پ وغیرہ حروف تہجی کی آوازیں جبکہ آہنگ آوازوں کے آپس میں ملنے سے مجموعی طور پر پیدا ہونے والی آوازوں کا اتار چڑھاو ہے۔ آہنگ جذبات کے اتار چڑھاو سے وابستہ ہوتا ہے بقول یوسف حسین خاں:

جذبے کے آہنگ سے نغمے کے آہنگ کی تخلیق ہوتی ہے اور نغمے کے آہنگ سے جذبے کی تہذیب۔

(اردو غزل: یوسف حسین خاں، ص ۲۴)

آہنگ ایک لہر زیر و بم کا نام ہے جس کو مندرجہ ذیل نقشے سے سمجھا جاسکتا ہے۔

طور و منصور طور ارے توبہ ایک ہے تیری بات کا انداز

(فانی)

(ماخوذ فانی بدایونی حیات، شخصیت اور شاعری کا تنقیدی مطالعہ: ڈاکٹر مغنی تبسم، ص ۳۵۷)

مندرجہ بالا شعر میں مصوتوں کی تکرار سے پیدا ہونے والے آہنگ کو پیش کیا گیا ہے۔ اسی طرح مصمتوں کے نقشے سے بھی صوتی اتار چڑھاو کو ظاہر کیا جاسکتا ہے۔

آہنگ شاعری اور موسیقی کی بنیاد ہے اس کے بغیر یہ دونوں فن نامکمل ہیں۔ موسیقی کا کلیدی آہنگ ترنم ہے جو راگ اور لے کے ذریعہ پیدا ہوتا ہے۔ راگ اور لے آہنگ کی وجہ سے قائم ہوتے ہیں۔ شاعری کا بنیادی آہنگ موزونیت ہے۔ موزونیت ترنم کا ایک حصہ ہے۔ جس میں حرفوں اور لفظوں کی اصوات کو موسیقی سے آشنا کیا جاتا ہے۔ حالانکہ شعری اوزان اور موسیقی کے اوزان جداگانہ نوعیت کے حامل ہوتے ہیں لیکن یہ حقیقت ہے کہ شعری اوزان قومی موسیقی کے مزاج کے بغیر نامانوس و ناموزوں ہوتے ہیں۔ اس لیے شعری آہنگ کے لیے عروضی موزونیت سے زیادہ موسیقانہ موزونیت لازمی ہے۔ نوعیت کے اعتبار سے آہنگ کی دو قسمیں ہوتی ہیں۔

(۱) خارجی آہنگ (الف) پست آہنگ (ب) بلند آہنگ

(۲) داخلی آہنگ (الف) پست آہنگ (ب) بلند آہنگ

خصوصیات کے اعتبار سے شاعری میں آہنگ کی چار قسمیں ہوتی ہیں۔

(۱) ترنم (۲) موسیقیت (۳) غنائیت (۴) موزونیت

ابتذال

ابتذال عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''خرچ کرنا، ذلیل ہونا اور بے قدری''۔ اصطلاح میں ابتذال شعر میں ایسے خیال، مضامین اور الفاظ کے استعمال کرنے کو کہتے ہیں جن سے کسی معاشرے کا سنجیدہ، مہذب اور اہل علم طبقہ گریز کرتا ہو۔ اس کی دو صورتیں ہوتی ہیں۔ (۱) مبتذل مضامین و خیالات اور ان کے اظہار میں غیر سنجیدگی، تضحیک، بے غیرتی اور بے شرمی کا عنصر۔ (۲) مبتذل کلام میں سماج اور زبان و ادب کے عصری معیارات کے بموجب سب سے آخری درجہ کے الفاظ اور مضامین کا شامل ہونا۔ ابتذال کی اصطلاح تذکروں میں استعمال نہیں کی گئی ہے البتہ اس اصطلاح کو بلاغت کی کتب میں بیان کیا گیا ہے۔ ابتذال کی وضاحت کرتے ہوئے دبی پرساد سحر لکھتے ہیں:

یعنی الفاظ عامہ کہ خواص اس کے استعمال سے احتراز کرتے ہیں کلام میں لانا۔

(معیار البلاغت: دبی پرساد سحر، ص ۴۹)

دبی پرساد سحر نے ابتذال کی دو صورتیں بیان کی ہیں۔

(۱) کلام میں ایسے الفاظ استعمال کرنا جو مغلظات کے ذیل میں ہوں۔

زاہد کی پارسائی کو ماریں ہیں لنڈ پر
آب حیات ے ہے وہ کہتا ہے ے نہ پانی

(نامعلوم)

(۲) شعر میں غیر سنجیدہ ہوس پرستانہ خیال کو باندھنا۔

وہ گرم گرم آ گئے جو میرے چلا گیا
میں کیا کہوں کہ یارو مجھے غش سا آ گیا

(نامعلوم)

اس شعر میں الفاظ کے بجائے خیال مبتذل ہے یعنی مباشرت کے عمل کو غیر سنجیدگی کے ساتھ باندھا گیا ہے۔

دبی پرساد سحر نے ابتذال کی تعریف صرف اخلاقی نقطۂ نظر سے بیان کی ہے یعنی وہ مضامین و الفاظ جن کے استعمال میں کسی تہذیب کے لوگ شرم محسوس کرتے ہوں اور ان امور کو اپنے چھوٹوں یا بہو بیٹیوں کے سامنے بیان کرنے میں ندامت محسوس کرتے ہوں۔ دبی پرساد سحر کے برعکس بعد کے علماء و ناقدین مثلاً نجم الغنی خاں نجمی، پنڈت کیفی اور مولانا شبلی نے ابتذال کی تعریف اخلاقی نقطۂ نظر کے بجائے لسانی نقطۂ نظر کی ہے۔ نجم الغنی خاں ابتذال کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

ذلیل وخوار و بے قدر الفاظ کا استعمال کرنا اور محاورۂ عوام لانا جس سے خواص پرہیز کریں جیسے شبرات کی رات اور چاہ زمزم کا کنواں۔

(بحر الفصاحت: نجم الغنی خاں، ص ۱۱۳۶)

پنڈت کیفی لکھتے ہیں:

غیر ثقہ اور سوقیانہ الفاظ و مضامین کلام میں لانا عوامیت اور رکاکت پیدا کرتا ہے اس سے کلام مبتذل ہو جاتا ہے۔

(کیفیہ: پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی، ص ۲۲۸)

شبلی نعمانی لکھتے ہیں:

ابتذال کے معنی عام طور پر یہ سمجھے جاتے ہیں کہ جو الفاظ عام لوگ استعمال کرتے ہیں وہ مبتذل ہیں لیکن یہ صحیح نہیں ہے۔ ابتذال کا معیار مذاق صحیح کے سوا اور کوئی چیز نہیں۔۔۔ ابتذال کی صاف اور عین مثال نظیر اکبر آبادی کا کلام ہے۔ اگر یہ ممیز نہ ہوتا تو سادگی اور صفائی میں میر انیس یا میر تقی میر سے ٹکر کھاتا۔

(موازنہ انیس و دبیر: شبلی نعمانی، ص ۳۷۔۳۸)

مذکورہ بالا تعریفات سے یہ بات واضح ہے کہ ابتذال مروجہ تہذیبی یا لسانی اقدار میں گراوٹ کا نام ہے چونکہ تہذیب، اقدار اور خصوصاً زبان کے پیمانے جامد نہیں ہوتے بلکہ ان پر تبدیلی کا عنصر غالب ہوتا ہے۔ اس لیے جو خیال یا لفظ ایک عہد اور ایک زمانے کے لیے مبتذل ہوتا ہے، وہ دوسرے عہد میں ثقہ بھی ہو جاتا ہے۔ جس کی مثال نظیر اکبر آبادی کا کلام ہے جن کی شاعری آج ہمارے درس و تدریس کا حصہ ہے اس لحاظ سے ابتذال کے پیمانے یک زمانی ہوتے ہیں لیکن یہ پیمانے ہمیشہ تہذیبی و اخلاقی ولسانی اقدار کے بموجب متعین ہوتے ہیں۔

آدم و حوا تو آئے ہیں فقط لاحوت سے — اور سب آئیں ہیں اپنی اپنی ماں کی چوت سے
(رفیع احمد خاں)

بھولا بسرا گھمنڈ جاگ اٹھا — نوجوانی کا لنڈ جاگ اٹھا
(جوش ملیح آبادی)

لوڑا جہاد کرتا ہوں رن میں گھس گیا — بیٹھے رہے یہ خفے، یہ کفار گانڑ پر
(اظہر عنایتی)

ایک ہی منظر میں دونوں کا نظارہ کر لیا — مسکراتا چوت کا اور منہ چڑاتا گانڑ کا
(اظہر نعمانی)

مذکورہ بالا اشعار ہر عہد میں مبتذل ہیں۔

اخلاقی اور لسانی اعتبار سے ابتذال کو پانچ صورتوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ (۱) فحاشی (۲) عریانی (۳) رکاکت (۴) ذم (۵) سوقیانہ پن۔ (دیکھیے حروف تہجی کے اعتبار سے)

ابدیت

ابدی عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "ہمیشہ رہنے والا"۔ اصطلاح میں شعر میں ایسے مضامین اور جذبات واحساسات کو ایسے اسلوب میں نظم کرنے کو ابدیت کہتے ہیں جن میں ہر دور، ہر زمانے کے لوگوں کو متاثر کرنے کی اور ان کے احساسات میں گھلنے ملنے کی صلاحیت ہو یعنی آئندہ در آئندہ نسلوں کے جذبات وخیالات سے وابستگی کا نام ابدیت ہے۔

ابدیت آفاقیت کی ایک قسم ہے۔ آفاقیت میں کسی ایک یا زائد زمانوں میں تمام عالم کو متاثر کرنے کا مفہوم بھی شامل ہے۔ یہ ممکن ہے کہ کسی ایک عہد میں کوئی فن پارہ تمام عالم کو متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتا ہو لیکن بعد کے زمانے میں اسکی وہ اہمیت نہ رہے۔ اس لیے ابدیت ہی وہ صفت ہے جس کی وجہ سے یکساں اثر آفرینی سے ہر زمانے کا قاری وسامع شعر کو علامتی طور پر سمجھنے کے لیے مجبور ہوتا ہے یعنی بعض اشعار کے مضامین اس کی عصری حیثیت سے بظاہر میل نہیں کھاتے لیکن پھر بھی وہ ان سے متاثر ہوتا ہے۔ خسرو کی مندرجہ ذیل غزل۔

زحال مسکیں مکن تغافل دورائے نیناں بنائے بتیاں
کہ تاب ہجراں نہ دارم ایجاں نہ لہوے کا ہے لگائے چھتیاں (خسرو)

یا

چھاپ تلک سب چھینی رے مجھ سے نیناں ملائی کے

خسرو کا یہ کلام ۸۰۰ برس گزر جانے کے بعد بھی ہمارے لیے اتنا متاثر کن ہے کہ یہ محفل سماع میں صوفی کے لیے حال وکیفیت کا باعث ہوتا ہے اور آج کے عاشق و ہوس پرستوں کے لیے رقص وسرود کا۔ شعر میں ابدیت کی صفت ہیئت واسلوب کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ اصطلاح موجودہ عہد میں قدیم شعراء کی قدر وقیمت کو متعین کرنے کے لیے استعمال کی جاتی ہے اس لیے کلاسیکت کے تمام معیارات ابدیت کے مضامین ہوتے ہیں جو غیر متبدل ہوتے ہیں۔

ابدیت فلسفے کی اصطلاح ہے جو انگریزی اصطلاح Eternity کا ترجمہ ہے۔ نو فلاطونی فلسفے کی اصطلاح میں ابدیت سے مراد "حیات لامتناہی" (Infinite life) یا قادر مطلق ہے جو دوامیت (Permanence) اور لاشریک وحدانیت کی صفات سے متصف

ہے۔ ادبی اصطلاح میں Harryshow کے مطابق ابدیت زمانے کی لامتناہیت ہے جو آغاز وارتقاء کے مراحل سے بری ہے۔ متناہی عقل ابدیت کے تصور کو مس کرنے میں ناکام رہتی ہے لیکن شعراء حیات فانی کے مقابلے میں ابدی خصوصیات کو اپنے اندر جذب کر کے اس کا مشاہدہ لامتناہی اور حقیقی نور کی شکل میں کرتے ہیں۔ یعنی ابدی شعر میں خیال وتصورات، جذبات اور اظہار بیان میں ایسی گہرائی وگیرائی ہوتی ہے جسے ایک تہذیب میں ہر زمانے میں حقیقت کے مترادف سمجھا جاتا ہے

سب کہاں کچھ لالہ وگل میں نمایاں ہوگئیں — خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں
ہم موحد ہیں ہمارا کیش ہے ترک رسوم — ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہوگئیں

(غالب)

ابہام

ابہام عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ”پوشیدگی، صراحت کی ضد“۔ اصطلاح میں ابہام سے مراد شاعر کے مقصد کی ایسی پوشیدگی سے ہے جس کی تفہیم کے لیے کئی کئی وضاحتیں کرنا پڑیں اور ان وضاحتوں کے بعد بھی صحیح اور قطعی معنی کی دریافت میں تشنگی کا احساس ہو۔ یعنی شعر کا مفہوم آخری کوشش تک غیر قطعی رہے۔ ابہام تذکروں کی اصطلاح ہے گلشن بیخار میں شیفتہ نے ابہام کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ ابہام کی وضاحت کرتے ہوئے شمس الرحمن فاروقی لکھتے ہیں:

> وہ شعر جو لغت کی مدد سے نہ سمجھا جاسکے مبہم ہوگا..... سہل ممتنع کا شعر بھی مبہم ہوسکتا ہے اور نہایت فارسی آمیز شعر بھی ابہام سے عاری ہوسکتا ہے۔ ابہام کی دوسری شکل یہ ہوتی ہے کہ شعر پہلی نظر میں ایسے مطالب کا حامل نظر آئے جو نیم روشن ہوں لیکن غور وفکر اور ہر لفظ کے تفاعل کے جانچنے پرکھنے کے بعد اس کے تمام نکات واضح ہو جائیں اور یہ محسوس ہو کہ ہم اس شعر سے اور زیادہ معنی حاصل نہیں کر سکتے ابہام کی آخری منزل یہ ہوتی ہے کہ پورے

> غور وفکر اور تمام الفاظ کی توجیہہ کے بعد بھی یہ محسوس ہو کہ ابھی اس کنویں کو کھنگالا جائے تو کئی ڈول پانی ہے۔

(شعر غیر شعر اور نثر: شمس الرحمن فاروقی، ص ۸۷)

مغربی ناقد امپسن نے Seven Type of ambiguity میں ابہام کی سات قسمیں بیان کی ہیں۔

(۱) اظہار کی کثیر معنویت (۲) دو یا زائد معنی کی آمیزش (۳) ابہام یعنی ایک لفظ سے دو معنوں کی ترسیل (۴) فنکار کی فکری پیچیدگی (۵) دو یا زائد الفاظ سے معنوی یکسانیت کا اظہار (۶) معنوی تضاد (۷) معنوی تضاد کے اظہار میں فنکار کی مقصد سے لاتعلقی۔

(مشمولہ: فرہنگ ادبیات: سلیم شہزاد، ص ۱۵)

امپسن نے ابہام کے ذیل میں ایہام کو بھی شامل کیا ہے لیکن اردو تنقید میں ایہام اور ابہام میں واضح فرق کیا جاتا ہے۔ اس لحاظ سے ابہام کی چار صورتیں بیان کی جاسکتی ہیں۔

(۱) سادہ ابہام: ایسا شعر جس میں کوئی لفظ یا مضمون مشکل نہ ہو اور شعر کے معنی ذرا سی غور وفکر کے بعد واضح ہو جائیں، سادہ ابہام کا حامل ہوتا۔

اچھا تو تم ایسے تھے دور سے کیسے لگتے تھے

(شارق کیفی)

اس شعر میں کوئی لفظ مشکل نہیں ہے لیکن شعر کے معنی غیر قطعی ہیں یعنی یہ نہیں کہا جاسکتا کہ دور سے دیکھنے والا اچھا ہے یا برا ہے پہلے مصرع کے اسلوب پر ذرا سا غور کرنے پر یہ واضح ہوتا ہے کہ دور سے دیکھنے والے نے قریب سے دیکھنے پر شے کو اپنے معیار سے کم پایا ہے۔ ”ایسے“ اور ”کیسے“ الفاظ مبہم ہیں لیکن شعر کے خیال اور اسلوب کے لحاظ سے اشیاء سے قطع نظر صفات کی سطح پر ایک یا دو توضیحات سے شعر کے مکمل معنی روشن ہو سکتے ہیں۔

(۲) ہلکا ابہام: ایسا شعر جس میں کوئی لفظ یا مضمون مشکل نہ ہو لیکن شعر کے کسی ایک لفظ یا فقرے کی وجہ سے شعر کے معنی آخری تجزیہ تک غیر قطعی اور غیر متعین رہیں ہلکے ابہام کا حامل ہوتا ہے۔

کہا میں نے گل کا ہے کتنا ثبات — کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

(میر)

اس شعر کی توضیح کرتے ہوئے نیر مسعود لکھتے ہیں:

یہ ہلکے ابہام کی شکل ہے۔ شاعر نے یہ نہیں بتایا کہ کلی نے یہ تبسم کیوں کیا اس تبسم کی مختلف توضیحیں کی گئیں ان توضیحوں کے بعد بھی شعر مبہم رہتا ہے اس لیے کہ شاعر نے صرف اتنا بتایا ہے کہ کلی نے تبسم کیا، یہ نہیں بتایا کہ تبسم کے وسیلے سے کلی نے کیا بتایا۔

(اردو شعریات کی چند اصطلاحیں: نیر مسعود، مشمولہ اُردو شعریات: مرتبہ آل احمد سرور، ص ۲۲۱)

(۳) گہرا ابہام: ایسا شعر جس کا لفظی مفہوم آسان ہو لیکن شعر کے لہجے، خیال اور الفاظ کے ہیولے سے قطعی معنی کے تعین کے لیے بہت سے سوالات پیدا ہوں اور ہر سوال ناقابل حل ہو، گہرے ابہام کا حامل ہوتا ہے۔

تک تو رہ اے بنائے ہستی تو   تجھ کو کیسا خراب کرتا ہوں
(میرؔ)

اس شعر کا لفظی مفہوم یہ ہے کہ اے ہستی تری عمارت، تری بنیاد قائم ہو جائے پھر تجھے دیکھ میں کیسا خراب کرتا ہوں۔ اس مفہوم سے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ہستی کی بنا کیوں قائم نہیں ہو رہی ہے؟ شاعر اس کو خراب کرنا کیوں چاہتا ہے؟ وہ اس بنائے ہستی کو کیسے خراب کرے گا؟ بنائے ہستی خراب ہو گی بھی یا نہیں؟ وغیرہ سوالات کے جوابات کی شعر میں کوئی وضاحت نہیں کی گئی ہے۔ بس ایک واقعہ کا ذکر ہے۔ اس واقعے کے پس منظر کی وضاحت قاری پر چھوڑ دی گئی ہے اس طرح یہ شعر گہرے ابہام کا حامل ہے۔

میں وہ پژمردہ سبزہ ہوں کہ ہو کر خاک سے سرزد   یکا یک آ گیا اس آسماں کی پائمالی میں
(میرؔ)

اس شعر میں شاعر نے خود کو پژمردہ سبزہ کیوں کہا؟ یہ پژمردگی آسمان کی پائمالی کے بعد ہوئی کہ پیدا ہی پائمال ہوا؟ آسمان نے اسے پژمردہ اور پائمال کیوں کیا؟ وغیرہ سوالات شعر کے لفظی مفہوم سے پیدا ہوتے ہیں جن کی شعر میں کوئی وضاحت نہیں ہے۔

وہ تو بتا رہا تھا کئی روز کا سفر   زنجیر کھینچ کر جو مسافر اتر گیا
(ہوش نعمانی)

وہ سفر کا حال کس کو بتا رہا تھا؟ وہ سفر کس چیز میں کر رہا تھا؟ سفر کیوں کر رہا تھا؟ پھر

اچانک زنجیر کھینچ کر کیوں اتر گیا؟ کیا اسے کوئی حادثہ پیش آیا؟ یا وہ کوئی چیز کہیں بھول گیا تھا جس کے ایک دم یاد آنے پر اسے اترنا پڑا وغیرہ سوالات کی شعر میں وضاحت نہیں کی گئی ہے۔

(۴) پیچیدہ ابہام: ایسا شعر جس میں پیچیدگی بھی ہو اور ابہام بھی ہو، پیچیدہ ابہام کا حامل ہوتا ہے۔ ایسا شعر الفاظ کی سطح پر آسان ہوتا ہے لیکن اس کے مصرع اولیٰ کا مضمون مصرع ثانی کے مضمون سے قیاسی، تعلیلی یا مقدوری ربط رکھتا ہے یا اس کے ذیلی مضامین کی راست ترتیب نہ ہو کر گھماو دار ترتیب ہوتی ہے جس کی وجہ سے پہلی سطح پر شعر کا لفظی مفہوم آسانی سے نہیں کھلتا شعر کا لفظی مفہوم کھلنے کے بعد پیدا ہونے والے سوالات کے غیر قطعی جوابات کی وجہ سے شعر کے معنی غیر قطعی رہتے ہیں۔

یہ رنگ زار ہے اپنا پروں پہ تتلی کے   دھنک ہو خود میں تو پھولوں سے استفادہ کیا
(اظہر عنایتی)

اس شعر میں رنگ زار گل زار کے قیاس پر بنایا گیا ہے جہاں گل ہوں وہ گلزار ہے اور جہاں رنگ ہوں وہ رنگ زار ہے۔ اس شعر کا لفظی مفہوم یہ ہے کہ تتلی جو کہ اپنے پروں کی وجہ سے رنگین ہے وہ رنگوں کے لیے پھولوں سے استفادہ کیوں کرتی ہے اسے پھولوں سے استفادہ نہیں کرنا چاہیے کیوں کہ ایک پھول ایک رنگ کا حامل ہوتا ہے اور تتلی خود میں ساتوں رنگ دھنک کے رکھتی ہے۔ اس شعر میں لفظ ''اپنا'' نے ابہام پیدا کر دیا ہے یہ رنگ زار تتلی کا ہے کہ شاعر کا یعنی رنگ تو انسان کی آنکھوں میں ہوتے ہیں اگر وہ کلر بلائنڈ ہو جائے تو اسے کہیں رنگ دکھائی نہ دے گا۔ اس شعر میں ''رنگ زار کا تتلی کے پروں پر ہونا''، ''خود میں دھنک ہونا'' اور ''پھر پھولوں سے استفادہ کرنے'' کے ذیلی مضامین میں مقدوری ربط ہے۔ جس کی وجہ سے علی سطح پر شعر کا لفظی مفہوم آسانی سے نہیں کھلتا۔

سورج کو چونچ میں لیے مرغا کھڑا رہا   کھڑکی کے پردے کھینچ دیے رات ہو گئی
(ندا فاضلی)

اس شعر کا لفظی مفہوم یہ ہے کہ مرغا صبح کاذب کے ہوتے ہی اذان دیتا ہے اس لیے سورج کی روشنی سے بچنے کے لیے کھڑکیوں کے پردے کھینچ کر دوبارہ رات کا سماں پیدا کر لیا گیا ہے اور مرغا اذان سحر سے محروم رہا۔ اس شعر میں پہلا ابہام متکلم کی غیر قطعیت کی وجہ سے ہے۔ دوسرے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ رات کے منظر کا اعادہ کیوں کیا گیا؟ یعنی رات کا اعادہ اس لیے

کیا گیا کہ عیاشی بدستور چلتی رہے یا اس لیے کہ غم کی کیفیت مستقل رہے یا اس لیے کہ سورج کی روشنی آنکھوں کو خیرہ کرتی ہے یا اس لیے کہ مرغا اذان سحر نہ دے سکے وغیرہ۔ اس شعر میں مصرع اولیٰ اور مصرع ثانی کے مضامین میں دور کا ربط ہے جس کی وجہ سے شعر کا لفظی مفہوم آسانی سے سمجھ میں نہیں آتا۔ ۱۹۶۰ء کے بعد کی جدید غزل کا بیشتر حصہ پیچیدہ ابہام کا حامل ہے جس کی وجہ سے ترسیل وابلاغ کا مسئلہ پیدا ہونا لازمی تھا۔

ایرانی و عرب شعریات میں ابہام شعر کا حسن ہے اور شعریت کی صفت ہے لیکن تذکراتی دور سے لے کر ترقی پسندی تک اردو تنقید میں ابہام کو شعری نقص قرار دے کر اسے اغلاق اور اہمال کی مترادف اصطلاح کے طور پر برتا گیا اور اسے ترسیل کی ناکامی قرار دیا گیا۔

بیسویں صدی کی غزل پر روشنی ڈالتے ہوئے عبدالسلام ندوی لکھتے ہیں:

> شعرائے لکھنؤ کی مبتذل روش کو چھوڑ کر دور جدید کے غزل گو شعراء نے مومن و غالب کی پیچیدہ روش اختیار کی اس لیے ان کے کلام کا ایک حصہ سادگی اور روزمرہ کی پابندی کے وصف سے معرا ہو کر اغلاق و ابہام بلکہ اہمال کے درجے تک پہنچ گیا۔

(شعرالہند جلد اول: عبدالسلام ندوی، ص۲۳۔۲۲۲)

جدید تنقید نے مشرقی شعریات یعنی ہند، عرب اور ایرانی شعریات کی روشنی میں ابہام کی بازیافت کر کے اسے شعریت کا اہم عنصر قرار دیا۔ اس سلسلے میں شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

> شاعری کی تیسری اور آخری پہچان ابہام ہے جدلیاتی لفظ یا ابہام میں سے ایک کا ہونا ضروری ہے۔

(شعر غیر شعر اور نثر: شمس الرحمٰن فاروقی، ص ۵۳۲)

دراصل ابہام شعر کی وہ اعلیٰ صفت ہے جو شعر کو فطرت کا ایک مظہر اور تخلیق الٰہی کا ایک نمونہ بنا دیتی ہے یعنی جس طرح کائنات کی ہر شے ایک سوال ہے اور تلاش معنی کے لیے دعوت فکر دیتی ہے اسی طرح مبہم شعر قاری کی فکر کو مہمیز کرتا ہے اور بصیرت افروزی کی دعوت دیتا ہے۔ اس لیے صریح یا قطعی شعر کے مقابلے میں مبہم شعر کا درجہ بلند ہے جس کی وجہ یہ ہے کہ مشرقی جمالیات میں ظاہری حسن کے مقابلے میں پوشیدہ حسن زیادہ کشش اور جاذبیت کا باعث ہوتا ہے۔ اس سے زیادہ معنی خیز ہوتی۔

روک لو گر غلط چلے کوئی — بخش دو گر خطا کرے کوئی
(غالب)

لوگ یوں کہتے ہیں اپنے تھے — جیسے وہ شاہ جہاں تھے پہلے
(اظہر عنایتی)

فریب دیجیے لیکن ذرا سلیقے سے — حضور سوئی سے نیزے نہیں بدل جاتے
(مظفر حنفی)

مندرجہ بالا اشعار میں ابہام نہیں ہے معنی واضح ہیں۔

اتباع و تقلید

اتباع عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "پیروی کرنا، تابع ہونا، پیچھے چلنا۔" اتباع تذکروں کی اصطلاح ہے۔ مرزا قادر بخش اتباع کی اصطلاح استعمال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> جو لوگ مسالک نفس الامر سے ناواقف ہیں بعضے مقام میں پہلے شعراء کے اتباع سے روزمرہ کے خلاف گامزن ہوتے ہیں۔

(گلستان سخن: مرزا قادر بخش قادری صابر، ص ۷۱)

اصطلاح میں کسی شاعر کی طرز فکر، اظہار اور اسلوب کے طریقوں کی شعوری طور پر پیروی کرنے کو اتباع یا تقلید کہتے ہیں۔ تخلیقی استفادہ کی طرح اتباع میں بھی ایک شاعر دوسرے شاعر سے متاثر ہوتا ہے لیکن اتباع میں اتباع کرنے والے کو یہ معلوم رہتا ہے کہ وہ کیا کر رہا ہے جیسے میر و غالب سے متاثر ہو کر ان کی غزلوں کو سامنے رکھ کر ویسے ہی غزل کہنے کی کوشش کرنا یعنی اسلوب، لفظیات، طرز فکر، مضمون وغیرہ میں وہ ہی نہج اختیار کرنا جو پیش نظر غزل میں موجود ہے۔ اتباع میں اکثر شاعر پیش نظر مضمون و فکر و اسلوب کو اپنی سوچ میں سرایت نہیں کرپاتا ہے بلکہ وہ اس کا سطحی اظہار کرتا ہے۔ اس طرح کے اتباع میں تصنع اور بناوٹ شامل ہو جاتی ہے جسے تقلید کہا جاتا ہے۔

تقلید عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "پیروی کرنا، عہدہ دینا، نقل، سوانگ"۔ مسعود حسن رضوی ادیب کے نزدیک تقلید کا مفہوم ذاتی تجربہ و اظہار کی جگہ رسمی مستعار لیے ہوئے تجربات اور ان کے اظہار سے ہے۔ تقلید کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> اردو شاعری کئی حیثیتوں سے فارسی شاعری سے بہت مشابہ ہے اس لیے یہ گمان ہوتا ہے کہ اردو کے شاعر ذاتی تجربہ اور عینی مشاہدہ سے کام نہیں لیتے اپنے دل کا حال نہیں سناتے بلکہ فارسی سے مستعار لیے ہوئے مضامین دہراتے ہیں اس لیے ان کی شاعری سچی نہیں رہی، رواتی، تقلیدی شاعری ہے۔

(ہماری شاعری معیار و مسائل: مسعود حسن رضوی ادیبؔ، ص ۱۶۴)

اتباع تین طرح سے ہوتا ہے (۱) طرز کے اعتبار سے (۲) اسلوب کے اعتبار سے (۳) مضامین کے اعتبار سے۔

طرز یعنی انداز بیان کے اعتبار سے

غمزہ وائے دل افسردۂ دہقاں ہوتا ۔۔۔ رونق بزم جوانان گلستاں ہوتا
(اقبالؔ)

شمار سبحہ مرغوب بت مشکل پسند آیا ۔۔۔ تماشائے بیک کف بردن صد دل پسند آیا
(غالبؔ)

پہلے شعر میں ہوتا کی جگہ بودن اور دوسرے شعر میں آیا کی جگہ آمد رکھنے سے دونوں شعر فارسی کے ہو جائیں گے۔ اقبالؔ نے فارسی زدہ اس انداز بیان میں غالبؔ کا اتباع کیا ہے۔

اسلوب کے اعتبار سے

پتا پتا بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے ۔۔۔ جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے
(میرؔ)

شہروں شہروں ملکوں ملکوں آوارہ ہم پھرتے ہیں ۔۔۔ راہ وفا کا ذرہ ذرہ نام ہمارا جانے ہے
(احمد ندیمؔ قاسمی)

مضامین کے اعتبار سے

کعبہ میں جاں بلب تھے ہم دوری بتاں سے ۔۔۔ آئے ہیں پھر کے یارو اب کے خدا کے ہاں سے
(میرؔ)

گر اب کے پھرے جیتے وہ کعبہ کے سفر سے ۔۔۔ تو جانو پھرے شیخ جی اللہ کے گھر سے
(ذوقؔ)

ہمارے آگے ترا جب کسو نے نام لیا ۔۔۔ دل ستم زدہ کو ہم نے تھام تھام لیا
(میرؔ)

پاس بیٹھا جو میں کل اک ترے ہم نام کے پاس ۔۔۔ رہ گیا بس نام سنتے ہی کلیجہ تھام کے
(جرأتؔ)

فکر دلداری گلزار کروں یا نہ کروں ۔۔۔ ذکر مرغان گرفتار کروں یا نہ کروں
(فیضؔ)

کسی گماں پہ توقع زیادہ رکھتے ہیں ۔۔۔ پھر آج کوئے بتاں کا ارادہ رکھتے ہیں
(فیضؔ)

فیضؔ کے دونوں اشعار میں غالبؔ اور سوداؔ کا اتباع کیا گیا ہے۔

قدیم شعری تنقید میں اتباع کو شاعری کے لیے ایک مستحسن عمل سمجھا جاتا تھا جو ایک شاعر کے لیے خصوصاً مبتدیوں کے لیے رچے بسے شعری مذاق اور ذوق سلیم کو پروان چڑھانے کا ایک ذریعہ تھا۔ اردو کی باقاعدہ شعری تنقید میں اتباع و تقلید کو ایک معیوب فعل قرار دیتے ہوئے اسے حقیقی اور سچی شاعری کے منافی سمجھا گیا۔ حالیؔ اور ان کے متبعین نے فطرت پسندی کے جوش میں اس حقیقت کو نظر انداز کر دیا کہ نقل و تقلید انسان کی جبلت ہے اور یہی جبلت انسان کی آموزش کا ذریعہ ہے۔ اس لیے پیش نظر نمونے جس قدر اعلیٰ ہوں گے تخلیقی اپج بھی اتنی ہی اعلیٰ ہوگی۔ اس مقام پر یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ اگر اردو شاعری فارسی شاعری کے اتباع و تقلید کا نتیجہ نہ ہوتی تو صرف تین سو سال کی قلیل مدت میں اردو زبان کا شعری ذخیرہ اس قدر وقیع بھی نہ ہوتا لیکن اتباع و تقلید ایک مرحلہ ہے منزل نہیں ہے۔

احساس

احساس عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "معلوم کرنا، محسوس کرنا، تاثر"۔ اصطلاح میں کسی شے کے بلاواسطہ علم وادراک کے ساتھ پیدا ہونے والی انقباض وانبساط کی وجدانی کیفیت کو احساس کہتے ہیں یعنی حواس خمسہ پر مبنی سکھ، دکھ کی سادہ اور آسان کیفیت احساس ہے مثلاً ایک انسان پھولوں کو دیکھ کر خوشی حاصل کرتا ہے یا کسی کے پیر میں کانٹا چبھ جائے تو اسے دکھ کا احساس ہوتا ہے۔ احساس علم نفسیات کی اصطلاح ہے۔ شبلی نعمانی احساس کی اصطلاح استعمال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

احساس جب الفاظ کا جامہ پہن لیتا ہے تو شعر بن جاتا ہے۔

(شعر العجم جلد چہارم: شبلی، ص ۲)

احساس کی وضاحت کرتے ہوئے عبدالماجد دریابادی لکھتے ہیں:

احساس جس کے دو رخ ہیں، ایک لذت وانبساط دوسرا الم و انقباض، وجدان کی منزل اولین کا نام ہے۔ وجدان جس وقت سادہ، مفرد یا بسیط حالت میں رہتا ہے احساس کہلاتا ہے اور جب پیچیدہ، مرکب یا مخلوط شکل اختیار کر لیتا ہے تو جذبہ کے نام سے موسوم ہو جاتا ہے گویا احساس عناصر ومفردات ہیں جذبات کے۔

(فلسفۂ جذبات: عبدالماجد دریابادی، ص ۷۷ تا ۷۸)

جے ایف اسٹوٹ احساس کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

احساس کسی ایک شخص کا تجربہ ہے اور اس کا وجود نفس الامری اس وقت پایا جاتا ہے جب کہ وہ بالفعل تجربہ کر رہا ہو۔ میں ایک زردی کے احساس کا تجربہ کر رہا ہوں جب میں اس سے ہٹ کے کسی اور چیز کا خیال کرنے میں مصروف ہو جاؤں تو وہ احساس معدوم ہو جاتا ہے۔ احساس نفسی حالتیں ہیں کیونکہ ان کا وجود نفس الامری اس وقت متحقق ہوتا ہے جب کہ

وہ بالفعل عندالذہن حاضر ہوں۔

(مبادی علم النفسیات: جے ایف اسٹوٹ، مترجم محمد ہادی، ص ۵)

جذبات اور احساس میں فرق یہ ہے کہ احساس سادہ، سیدھے اور بلاواسطہ طریقہ سے حواس پر مبنی ہوتا ہے جب کہ جذبات بالواسطہ اور بلاواسطہ دونوں طریقوں سے حواس پر مبنی ہوتے ہیں۔ کسی شے کی یاد یا تصور سے بھی جذبات پیدا ہو سکتے ہیں مثلاً کسی گندی شے کو یاد کر کے نفرت سے بھر جانا یا کسی تقریر کو سن کر یا کسی تحریر کو پڑھ کر خوشی وغم محسوس کرنا بھی جذبہ ہے کیونکہ یہ جذبات تحریر کے الفاظ کو دیکھنے یا مقرر کی آواز کے زیر وبم سے پیدا نہیں ہوئے ہیں بلکہ ان کے خیالات سے پیدا ہوئے ہیں اس لیے جذبات تصورات اور خیالات سے پیدا ہوتے ہیں۔ شور مچنے سے ہونے والی پریشانی احساس ہے اور بحث وتمحیص کا دکھ جذبہ ہے۔ بڑھیا کھانا کھانے کی خوشی احساس ہے اور ملک کے وقار پر حرف آنے کا غم جذبہ ہے۔ جذبات سے ایک مخصوص سمت میں باعمل ہونے کا رجحان پیدا ہوتا ہے جب کہ احساس اس سے مبرّا ہوتا ہے۔

جھوم کر بدلی اٹھی اور چھا گئی   ساری دنیا پر جوانی آ گئی
آہ وہ اس کی نگاہ مے فروش   جب بھی اٹھی مستیاں برسا گئی
(اختر شیرانی)

جب دیکھو اس کو ہے یہ عالم   ایک انگڑائی آئی ہوئی سی
(فراق گورکھپوری)

ان کے دیکھے سے جو آ جاتی ہے منھ پر رونق   وہ سمجھتے ہیں کہ بیمار کا حال اچھا ہے
(غالب)

مندرجہ بالا اشعار میں احساسات کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ شاعری میں جذبات و احساسات کی الگ الگ نشاندہی کرنا مشکل امر ہے کیونکہ یہ دونوں آپس میں گہرا ربط رکھتے ہیں۔

شعری تنقید میں احساس کی اصطلاح دو نوعیتوں سے استعمال ہوتی ہے۔

(۱) جمالیاتی احساس (۲) طبعی احساس

جمالیاتی احساس: فرد کے ان قلبی ارتعاشات کا نتیجہ ہوتا ہے جو تصورات کو مجسم طور پر محسوس کرنے سے پیدا ہوتا ہے۔ حسن خیر وصداقت کی اقدار جمالیاتی احساس کا ثمرہ ہوتی ہیں۔ جمالیاتی احساس بڑی حد تک جبلی نہ ہو کر تہذیب وثقافت کا زائیدہ ہوتا ہے تہذیب و

ثقافت جغرافیائی اور دوسرے عناصر پر مشتمل ہوتی ہے اس لیے دو تہذیبوں کے جمالیاتی احساس میں افتراق لازمی امر ہے۔ لباس، طرز معاشرت، کھانا پینا، شعروادب وغیرہ تمام امور میں جمالیاتی احساس کارفرما ہوتا ہے۔ عام احساس کے برعکس جمالیاتی احساس صرف لطف وانبساط کا باعث ہوتا ہے۔ شاعری میں جمالیاتی احساس کی دو نوعیتیں ہوتی ہیں۔

(الف) لسانی احساس (ب) معنیاتی احساس

(الف) لسانی احساس: لسانی احساس کے تحت شاعر الفاظ کے صوتی آہنگ، ان کی معنوی باریکیاں، موزونیت اور زبان کی جمالیاتی ساخت کو مجسم طور پر محسوس کرتا ہے۔ یہاں اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ مذکورہ امور کا علم عقلی سطح پر بھی حاصل کیا جا سکتا ہے لیکن ان دونوں میں فرق یہ ہے کہ عقل استدلال اور منطقی اعتبار سے چیزوں کو اصول بند کر سکتی اشیاء اور واقعات کی توجیہہ کر سکتی ہے جبکہ احساس ان اوصاف سے بری ہو کر اشیاء و واقعات کے تعامل سے پیدا ہونے والے قلبی کیفیات کو مجسم کرتا ہے۔

شاعری مانگے ہے پورا آدمی اب اسے بھی مونچھ والا چاہیے
(محمد علوی)

مچھلیاں تیرتی ہیں کاروں پر گھوڑے اسکوٹروں کے دیوانے
(بشیر بدر)

مذکورہ اشعار کو عقلی اعتبار سے شعر کی تعریف کے مطابق مکمل شعر کہا جا سکتا ہے یعنی ان اشعار میں جدلیاتی لفظ بھی ہے اور ابہام بھی ہے لیکن ان اشعار کو لسانی یا جمالیاتی احساس کے اعتبار سے شعر نہیں کہا جا سکتا جس کی وجہ یہ ہے کہ یہ اشعار لفظی ومعنوی سطح پر مروجہ ذوق سلیم کے منافی ہیں۔ اس لیے یہ لطف وانبساط کی کیفیت پیدا کرنے میں ناکام ہیں۔ ممکن ہے آئندہ زمانے میں ذوق بدلے اور ان اشعار کی قدر و قیمت میں اضافہ ہو جائے لیکن یہ اسی وقت ہو سکتا ہے جب ہم اپنے کلاسیکی مزاج سے بے نیاز ہو جائیں۔

(ب) معنیاتی احساس: معنیاتی احساس کے تحت شاعر موضوع کے حسن اور اس کی خوبصورتی کو محسوس کرتا ہے، خیر، صداقت اور اچھائی سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ معنیاتی احساس تصور کے ساتھ مادی اشیاء سے بھی لطف اندوزی کا باعث ہوتا ہے۔ یہ دکھ اور غم میں بھی لذت وانبساط کی کیفیت پیدا کرتا ہے۔

(۲) طبیعی احساس: مادی اشیاء اور فرد کے عضوی تعامل سے پیدا ہونے والے تجربے کا نتیجہ ہوتا ہے۔ طبیعی احساس انقباض وانبساط دونوں کیفیتوں کا حامل ہوتا ہے۔ یہ کیفیتیں فرد کی نفسیات اور مزاج پر منحصر ہوتی ہیں اور جزوی طور پر ہر فرد کی نفسیات اور مزاج مختلف ہوتا ہے۔ اس لیے ایک وقت میں ایک شے کسی کے لیے انبساط کا باعث ہو سکتی ہے اور کسی کے لیے انقباض کا۔ عصری حسیت طبیعی احساس کا نتیجہ ہوتی ہے۔

قدیم شعری تنقید میں شاعری کے لیے جمالیاتی احساس ہی کافی تھا لیکن بعد کے زمانے میں حقیقت اور اصلیت پسندوں نے جمالیاتی احساس سے زیادہ طبیعی احساس کو شاعری کے لیے لازم قرار دیا۔

احسن الشعر اکذبہٗ

احسن الشعر اکذبہٗ عربی کا مقولہ ہے جسے قدامہ ابن جعفر نے (نقد الشعر ۹۳۹ء) میں امراء القیس کے شعری اوصاف بیان کرتے ہوئے استعمال کیا تھا۔ اس مقولے کے لغوی معنی ہیں "سب سے اچھا شعر وہ ہے جس میں سب سے زیادہ جھوٹ ہو"۔ حالؔی اس مقولے کو استعمال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> اور جبکہ ہمارے یہاں یہ بات بالاتفاق تسلیم کر لی گئی ہے کہ احسن الشعر اکذبہٗ۔ ہم کو اپنی شاعری کی موجودہ حالت میں اصلیت اور جوش دونوں سے دست بردار ہونا چاہیے۔
>
> (مقدمہ شعروشاعری: حالؔی، ص ۸۱)

اس مقولے کی وضاحت سے قبل عربی تنقید پر اجمالی نظر ڈالنا خالی از فائدہ نہ ہوگا۔ محققین نے قدیم عربی تنقید کو پانچ ادوار میں تقسیم کیا ہے۔ پہلا دور ۵ویں صدی قبل کا۔ دوسرا دور اسلام سے ڈیڑھ سو برس قبل کا۔ تیسرا دور صدر اسلام 622-662ء۔ چوتھا دور بنو امیہ 662-750ء۔ پانچواں دور عہد عباسی 750-1258ء

عربی تنقید میں پہلا دور جاہلی دور کہلاتا ہے۔ جاہلی دور سے ہی عربوں میں شعروشاعری کی بڑی وقعت رہی ہے۔ ہر قبیلے کا شاعر اس قبیلے کی عظمت و رفعت کا ضامن سمجھا جاتا تھا۔ اس

عہد کی شاعری بقول عبدالرحمن سیدھے سادھے فطری جذبات پر مبنی تھی لیکن اخلاقی نقطۂ نظر سے اس میں جنسیات وفحشیات کا عنصر بھی حاوی تھا۔ اس کے علاوہ شاعر اپنے قبیلے کی بڑائی اور عظمت بیان کرنے کے لیے واقعات اور قصے کہانیاں گڑھتا تھا اس لیے اسلامی دور میں اس قسم کی شاعری کو دروغ گوئی اور منتشر خیالی قرار دیا گیا اور شاعری کی ممانعت کی گئی۔ یہاں تک کہ قرآن میں صاف لفظوں میں کہا گیا کہ ہم نے اپنے نبی کو علم لدنی سے نوازا ہے سوائے شاعری کے۔ اس لحاظ سے اسلامی دور کی تنقید میں شاعری سے حق وصداقت اور اخلاقیات کا مطالبہ کیا گیا اور دروغ گوئی ومبالغہ آمیزی کو انتہائی مکروہ قرار دیا گیا۔ لیکن اموی دور خصوصاً عباسی دور میں جہاں ایک طرف قرآن کو کلام الٰہی ثابت کرنے کے لیے بلاغت کے اصول متعین کئے گئے، تو دوسری طرف ان اصولوں کا اطلاق شاعری پر بھی کیا گیا اور شاعری کے لیے تخیل اور مبالغے کو سب سے مستحسن سمجھا گیا۔ قدامہ ابن جعفر کے نزدیک شاعری معنی کو شدت وقوت کے ساتھ بیان کرنے کا فن ہے جس کے لیے تخیل اور مبالغہ ضروری ہے۔ شاعر کے لیے حقیقت بیانی فرض نہیں ہے بلکہ اس کا سب سے بڑا فرض معنی کی شدت وتاثیر ہے۔ ظاہر ہے معنی کی تاثیر حقیقت کے من وعن بیان سے پیدا نہیں ہو سکتی۔ ایک لفظ کی لغوی حقیقت صرف ایک ہی ہوتی ہے۔ اسے کسی دوسرے لفظ سے من وعن بیان نہیں کیا جا سکتا۔ ایسی صورت میں لفظ کے معنی میں کمی واضافہ ہوتا ہے اور شاعری الفاظ کا بہترین استعمال ہے۔ اس لحاظ سے سب سے اچھا شعر وہی ہے جس میں موضوع کے لحاظ سے سب سے اچھے الفاظ استعمال کئے گئے ہوں اور اچھے الفاظ کا کام معنی کو وسعت دینا اور ان میں شدت پیدا کرنا ہے یہی شدت، وسعت مبالغہ ہے اور مبالغہ بعض کے نزدیک جھوٹ ہے اس لیے سب سے اچھا شعر وہ ہے جس میں سب سے بڑا جھوٹ ہے۔

اختصار

اختصار عربی زبان کا لفظ ہے۔ جس کے لغوی معنی ہیں کم کرنا، گھٹانا، خلاصہ۔ اختصار تذکروں کی اصطلاح ہے۔ محمد حسین آزاد اختصار کی اصطلاح استعمال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

اختصار بھی اس مثنوی (گلزار نسیم) کا ایک خاص وصف ہے۔

(آب حیات: محمد حسین آزاد، ص ۲۳۳)

اصطلاح میں کسی بات کو کم سے کم الفاظ میں مکمل طور پر بیان کرنے کو اختصار کہتے ہیں۔ مسعود حسن رضوی ادیب اختصار کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

کم سے کم لفظوں میں مطلب ادا کیا جائے۔ کوئی فقرہ بلکہ کوئی لفظ بے ضرورت اور بے کار استعمال نہ کیا جائے۔ ایجاز ہو یا اطناب یا مساوات اگر مقتضائے مقام کے موافق ہوگا تو اختصار کے تحت آجائے گا۔

(ہماری شاعری معیار و مسائل: مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۵۸)

مذکورہ بالا اقتباس کی روشنی میں اختصار سے متعلق چار نکات سامنے آتے ہیں۔

(۱) کم الفاظ میں ادائے مدعا (۲) طول مناسب مقام (۳) بے ضرورت الفاظ سے گریز (۴) مقتضائے حال کے مطابق ہونا۔

مسعود حسن رضوی ادیب اختصار کو ایجاز پر فوقیت دیتے ہیں جبکہ عابد علی عابد ایجاز کو۔ اس مقام پر نتیجتاً یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ اختصار کا تعلق کم سے کم الفاظ کے ساتھ مضمون کے پھیلاو میں کمی سے بھی ہے یعنی کسی موضوع سے متعلق کم سے کم الفاظ میں خاص خاص باتیں بیان کرنا اختصار ہے جبکہ ایجاز میں مضمون کے پھیلاو کے ساتھ کم سے کم الفاظ کا استعمال ہوتا ہے۔ جس کے لیے علامتوں اور استعاروں کا سہارا لینا پڑتا ہے اس لیے ایجاز باعث تاثیر ہوتا ہے۔

خدا جانے ہمیں اس بے خودی نے کس طرف پھینکا — کہ مدت ہو گئی ہم کھینچتے ہیں انتظار اپنا

بے خودی لے گئی کہاں ہم کو — دیر سے انتظار ہے اپنا

(میر)

میر کا دوسرا شعر پہلے شعر کا اختصار ہے۔

ادابندی

ادا فارسی زبان کا لفظ ہے۔ جس کے لغوی معنی ہیں "ناز وانداز، رمز واشارہ"۔ ادابندی تذکروں کی اصطلاح ہے۔ میر نے نکات الشعرا میں اور مصحفی نے ریاض الفصحا، اور عقد ثریا میں اس اصطلاح کو استعمال کیا ہے۔ اصطلاح میں معشوق کی ظاہری اداؤں اور اس کے ناز وانداز کی شعر میں منظر کشی کرنے کو ادابندی کہتے ہیں۔ ادابندی کا تعلق خارجی محاکاتی شاعری سے ہے۔

ادا ایک خاص انداز ایک خاص طرز کو کہتے ہیں۔ ہنسنا، رونا، مسکرانا، تیز بھی نظر سے دیکھنا، بات کرنا، شوخی وغیرہ یہ سب انداز ہیں اور یہ سب ایک عام آدمی میں بھی پائے جاتے ہیں۔ لیکن جب یہی انداز عام ہوتے ہوئے بھی خاص ہو جاتے ہیں، ان میں ایک انفرادیت پیدا ہو جاتی ہے تو یہ انداز ادا ہو جاتے ہیں۔ ہم اپنی روزمرہ کی زندگی میں دیکھتے ہیں کہ ہنسنا، رونا، بات کرنا وغیرہ سب عام خاصیتیں ہیں لیکن کسی شخص کے ہنسنے، رونے اور بات کرنے کے ڈھنگ میں ایک انفرادیت اور کشش ہوتی ہے جو ہر کسی کو متاثر کرتی ہے اور بار بار نظر اسی انداز کا اعادہ چاہتی ہے۔ انداز کی یہی کشش و انفرادیت ادا ہے۔ ادا بندی میں معشوق کے خاص ناز و انداز کی تصویر کشی کی جاتی ہے جس میں شاعر کا انداز بیان صرف ایک مصور، ایک منظر نگار کی طرح ہوتا ہے۔ لیکن یہ منظر نگاری معروضی نہیں ہوتی ہے اس میں داخلی عنصر شامل ہوتا ہے۔

دیکھ لیتا ہے وہ پہلے چار سو اچھی طرح
چپکے سے پھر پوچھتا ہے میر تو اچھی طرح
(میر)

انگڑائی بھی وہ لینے نہ پائے اٹھا کے ہاتھ
دیکھا جو مجھ کو چھوڑ دیے مسکرا کے ہاتھ

دینا وہ اس کا ساغر مے یاد ہے نظام
منھ پھیر کے اُدھر کو ادھر کو بڑھا کے ہاتھ
(نظام رامپوری)

یہ چال یا قیامت یہ حسن یا شرارہ
چلتا ہے کس ٹھسک سے تک دیکھیو خدارا
(میر سوز)

اترا کے آئینہ میں چڑھاتے تھے اپنا منھ
دیکھا مجھے تو جھینپ گئے منھ چھپا لیا
(شوق)

انداز اپنا دیکھتے ہیں آئینہ میں وہ
اور یہ بھی دیکھتے ہیں کوئی دیکھتا نہ ہو
(نظام رامپوری)

انگلیاں اس کی مرے ہاتھ میں ہیں جام کے ساتھ
ہاتھ کھینچے نہ بنے جام گرائے نہ بنے
(شاد عارفی)

مندرجہ بالا اشعار میں ادا بندی کو ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔

استادانہ شعر یا کلام

استاد فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "معلم، سکھلانے والا"۔ "استادانہ شعر یا کلام تذکروں کی اصطلاح ہے۔ فارسی تذکرے لباب الالباب اور گلشن بیخار میں اس اصطلاح کو استعمال کیا ہے۔ استادانہ شعر یا کلام سے مراد یہ ہے کہ شاعر مروجہ شعری علوم میں مہارت رکھتا ہو اور شعر میں ہر طرح کے مضمون و معنی کو اس قدر چابک دستی اور مہارت زبان و بیان کے ساتھ خاص طرز میں پیش کرنے کی قدرت رکھتا ہو جو کسی غیر ماہر کے لیے انتہائی مشکل یا ناممکن ہو۔ استادانہ کلام فنی غلطیوں اور عیوب سے پاک ہوتا ہے۔ مولانا شبلی، خسرو کی غرۃ الکمال کے حوالے سے شاعروں کی درجہ بندی کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> شاعر کی تین قسمیں ہیں (۱) استاد تمام جو کسی خاص طرز کا موجد ہو جیسے سنائی، انوری، ظہیر، نظامی، (۲) استاد نیم تمام جو طرز کا موجد نہیں بلکہ کسی رنگ کا پیرو ہو (۳) سارق جو اوروں کے مضامین چراتا ہو۔ استادی کی چار شرطیں ہیں (۱) طرز خاص کا موجد ہو۔ (۲) اس کا کلام شعراء کے انداز پر ہو۔ (۳) صوفیوں اور واعظوں کے طریق پر نہ ہو (۴) غلطیاں اور لغزشیں نہیں کرتا ہو۔
>
> (شعر العجم جلد اول: شبلی نعمانی، ص ۱۴۷)

مذکورہ بالا اقتباس کی روشنی میں استادانہ شعر یا کلام کی دو خصوصیات بیان کی جا سکتی ہے۔

(۱) ایسا شعر یا کلام جو فنی عیوب سے پاک ہو اور ایک طرز خاص کا حامل ہو۔ ایسے کلام میں نکتہ آفرینی اور باریک بینی ہوتی ہے۔

چمن میں گل نے جو کل دعوۂ جمال کیا
جمال یار نے منھ اس کا خوب لال کیا
(میر)

تیشے بغیر مر نہ سکا کوہ کن اسدؔ
سر گشتۂ خمار رسوم و قیود تھا
(غالب)

محفلیں کرب کا احساس مٹا دیتی ہیں
دل جو رکھتے ہو تو اک رات اکیلی مانگو
(شوق اثری)

میرؔ، غالبؔ، حسرتؔ، فیضؔ، میراںؔ جی وغیرہ تمام شعرا کا کلام استادانہ ہے۔

(۲) ایسا شعر یا کلام جو فنی معیوب سے پاک ہو اور نہایت ادق اور صنعت وکاریگری کا نمونہ ہے۔ ایسے کلام کے مضامین ادق ہوتے ہیں ردیف مشکل اور قافیے تنگ۔ لیکن اس کے باوجود مشکل زمین میں ہر طرح کے خیال کو باندھا جاتا ہے ۔

تری زلف الٹ کے کافر مجھے کیوں نہ مار ڈالے ۔ کہ سکھار کھا تو نے اسے لفظ رام الٹا
(آتشؔ)

آج دریا بردگر کے چند حسینوں کے خطوط ۔ دیکھتا ہوں کیا ہوں کہ سطحِ آب دریا سرخ ہے
آنکھ سے دامن تک آنے میں یہ حالت ہوگی ۔ خون کا قطرہ بھی آدھا زرد آدھا سرخ ہے
(مظفرؔ حنفی)

میں آئینہ نہیں کہ مجھے سنگ چاہیے ۔ میری شکستگی کے لیے ڈھنگ چاہیے
(شوقؔ اثری)

عام طور سے آخر الذکر خصوصیت کو استادانہ شعر یا کلام کہا جاتا ہے۔ استادانہ کلام روایت اور کلاسیکیت سے ہم آمیز ہوتا ہے۔

استعارہ

استعارہ عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں۔ ''مانگنا، عاریت لینا''۔ استعارہ علم بیان کی اصطلاح ہے جو اردو میں عربی و فارسی زبانوں کے ذریعے رائج ہوئی۔ اصطلاح میں استعارہ مجاز کی ایک ایسی قسم ہے جس میں دو اشیاء کسی مشابہت کے سبب ایک شے کے تصور کو پیش کرتی ہیں۔ یعنی استعارہ میں تاویل کے ذریعے ایک شے کو دوسری شے کی جنس میں شامل کیا جاتا ہے۔ جیسے بہادر انسان اور شیر میں بہادری کی صفت یا مشابہت کو ملحوظ رکھتے ہوئے بہادر انسان کو بعینہٖ شیر تصور کر لینا۔ استعارے کی بنیاد تشبیہ پر ہوتی ہے لیکن استعارے میں مشبہ کا ذکر نہ ہو کر صرف مشبہ بہ کا ذکر کیا جاتا ہے جو معنی کے اعتبار سے مشبہ پر دلالت کرتا ہے۔ تشبیہ اور استعارے میں فرق یہ ہے کہ تشبیہ میں دو اشیاء اپنی جداگانہ حقیقت

کو قائم رکھتی ہیں جب کہ استعارے میں ایک شے کے اندر دوسری شے ملحوظ ہوتی ہے۔ یہاں یہ امر قابل غور ہے کہ دو مختلف حقیقتوں کا یہ اتحاد عقلی نوعیت کا حامل ہوتا ہے یا لغوی نوعیت کا۔ اس امر پر مشرقی ناقدین میں اختلافات پائے جاتے ہیں۔ بعض علماء کا خیال ہے کہ استعارہ مجاز لغوی ہے جب کہ بعض کا اصرار ہے کہ استعارہ مجاز عقلی ہے۔ مجاز لغوی کی تعریف یہ ہے کہ لفظ اپنے لغوی معنی کے غیر میں استعمال کیا جائے اور مجاز عقلی کی تعریف یہ ہے کہ کسی غیر واقعی چیز کو واقعی ٹھہرا لیا جائے۔ یعنی وہ غیر واقعی شے عقلی حقیقت کے ذیل میں ہو۔ استعارے کو مجازی لغوی سے تعبیر کرنے والے ناقدین کے نزدیک استعارے میں لفظ کے معنی ملحوظ ہوتے ہیں نہ کہ لفظ کا مشارٌ الیہ یعنی شیر معنی کے اعتبار سے بہادر انسان پر دلالت کرتا ہے، اپنی ہیئت و صورت کے اعتبار سے نہیں۔ اس لیے بہادر انسان کو شیر کی جنس میں تاویل کے ذریعے داخل کیا جاتا ہے۔ اس نظریہ کے حامل ناقدین کے نزدیک لفظ شیر کی دو نوعیتیں ہوتی ہیں۔ (۱) شیر جانور جو اپنی خاص ہیئت وصورت کے ساتھ بہادری کی صفت سے متصف ہے (۲) ایسا شیر جو اپنی ہیئت وصورت سے علیحدہ حقیقی شیر کی طرح بہادر ہے۔ چونکہ لغوی اعتبار سے لفظ شیر کا مشارٌ الیہ نوع اول ہے اس لیے نوع دوم کی حیثیت مجازی ہوتی ہے۔

استعارے کو مجاز عقلی قرار دینے والے ناقدین کے نزدیک بہادر انسان کو شیر کہنے کا مطلب یہ ہے کہ وہ بعینہٖ جانور درندہ شیر ہے جو بہادری کی صفت رکھتا ہے۔ زید کو شیر کہنے کا یہ مطلب نہیں کہ زید شیر کے مماثل ہے بلکہ اس کا مطلب یہ ہے کہ زید ہی شیر ہے۔ چونکہ زید کی حقیقت اور شیر کی حقیقت جدا جدا ہے اس لیے غیر حقیقی چیز کو واقعی ٹھہرانا مجاز عقلی ہے۔ اس نظریہ کے تحت لفظ شیر کا موضوع لۂ بہادر شخص ہے۔ استعارے کو مجاز لغوی ماننے والے ناقدین کے نزدیک بہادر انسان کو بعینہٖ شیر ٹھہرانے کا مطلب یہ نہیں کہ لفظ شیر بہادر انسان کا موضوع لۂ ہوتا ہے بلکہ اس کا مطلب یہ ہے کہ بہادر انسان اور لفظ شیر میں مبالغے کی غرض سے مشابہت کو قطعی طور پر فراموش کر دیا جاتا ہے۔ بعض ناقدین کا خیال ہے کہ استعارہ اسم جامد نہیں ہوتا بلکہ مشتقات میں سے ہوتا ہے۔ زید شیر ہے استعارہ نہیں ہے جس کی وجہ یہ ہے کہ زید اسم جامد ہے اس صورت میں زید کی حقیقت بدل جاتی ہے۔ جب کہ امام غزالی اور فخر الدین رازی کے مطابق استعارہ اسم جامد اور علم میں بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن اس کے لیے کسی قرینے کا ہونا شرط ہے۔ اس مقام پر عبدالقاہر جرجانی کے نظریۂ استعارے کو اہمیت حاصل ہے جو کہ مجاز لغوی اور

مجاز عقلی کا نقطۂ اتصال ہے۔ جرجانی کے نزدیک بہادر انسان کے معنی لفظ شیر سے حاصل نہیں ہوتے بلکہ اس کے معنی سمجھنے سے حاصل ہوتے ہیں یعنی انسان کو شیر بنانا اس وقت تک بے معنی ہے جب تک یہ نہ کہا جائے کہ انسان شیر سے اس درجہ مماثل اور اکمل ہے کہ وہ شیر سے برابری کا درجہ رکھتا ہے اس مقام پر وہ واقعتاً شیر تصور کیا جا سکتا ہے۔ جرجانی کے نزدیک استعارہ تصور معنی پر مبنی ہوتا ہے اور براہِ راست معنی کا حامل ہوتا ہے یعنی غزال کے معنی حسین عورت قرار دیے جا سکتے ہیں لیکن حسین عورت کا ترجمہ غزال نہیں ہے۔ اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

> اگر کوئی مترجم ہمارے فقرے ''میں نے ایک شیر دیکھا'' کا ترجمہ
> کسی ایسے فقرے سے کرے جس کے معنی ہوں بہادر طاقت ور شخص اور وہ
> نام نہ استعمال کرے جو اس زبان میں شیر کے لیے ہے تو وہ مترجم ہمارے
> کلام کا ترجمہ نہیں کر رہا ہے بلکہ اپنا ہی کلام ترتیب دے رہا ہے۔

(اسرار البلاغہ: عبدالقاہر جرجانی مشمولہ شعر شور انگیز جلد سوم، شمس الرحمٰن فاروقی، ص ۱۰۴)

جرجانی کے مطابق استعارہ مستعارلہ کے بارے میں قطعی اور پرزور معلومات فراہم کرنے کے ساتھ برابری کا اثبات زیادہ تاکید سے کرتا ہے۔ مذکورہ مباحث کی روشنی میں استعارے کے سلسلے میں چار نکات سامنے آتے ہیں۔ (۱) استعارہ مشابہت پر مبنی ہوتا ہے لیکن مشابہت کو ظاہر نہیں کرتا۔ (۲) استعارے میں مستعارلہ اور مستعار منہ علیحدہ علیحدہ خارجی حقیقت کے حامل ہوتے ہیں لیکن تصوراتی سطح پر ان کی حقیقت ایک ہوتی ہے یعنی استعارہ مستعارلہ اور مستعار منہ دونوں کی صفات کا حامل ہوتا ہے استعارے میں ایک لازم کے دو ملزوم ہوتے ہیں۔ (۳) استعارہ مستعارلہ کے معنی میں زور اور قوت پیدا کرنے کا ذریعہ ہے۔ (۴) استعارہ بمنزلہ حقیقت ہوتا ہے یعنی اس کی حیثیت لغوی معنی کی طرح ہوتی ہے۔ جرجانی کے نظریے سے ایک بات اور مترشح ہوتی ہے کہ استعارہ میں وجہ جامع صورت نہیں ہوتی بلکہ معنی ہوتے ہیں۔ جیسا کہ مثال سے ظاہر ہے بہادری، جرأت وغیرہ امور معنی ہیں صورت نہیں ہیں۔ یعنی وجہ جامع حسی ہونے کے بجائے عقلی اور تجریدی نوعیت کی ہوتی ہے جیسے پھول سے محبوب کے استعارے میں وجہ جامع خوبصورتی ہوگی نہ کہ پھول کا سرخ ہونا یا اس کی ظاہری ہیئت جو کہ حسی ہیں۔ لیکن دیگر علمائے بیان نے استعارے کے لیے کسی ایسی شرط کو بیان نہیں کیا ہے۔ بعض مشرقی ناقدین کا خیال ہے کہ استعارے میں امر محال کا ہونا جائز نہیں۔ استعارہ فقط

مشبہ یا حرف تشبیہ کے محذوف ہونے سے قائم نہیں ہوتا جس کی وجہ یہ ہے کہ بعض صورتوں میں مشبہ اپنے وجود کا برابر اعلان کرتا رہتا ہے جیسے زید کون ہے۔ مقدر سوال کے جواب میں کہا جائے شیر ہے۔ یہاں مشبہ اور حرف تشبیہ محذوف ہونے کے باوجود یہ ہیئت تشبیہ کی ہے کیونکہ زید کا شیر ہونا امر محال ہے۔ استعارہ اسی وقت قائم ہوتا ہے جب مشبہ مشبہ بہ میں ضم ہو جائے اس لیے ''زید شیر ہے'' تشبیہ مضمر الادات ہے یہاں حرف تشبیہ کو محذوف ماننا ہوگا۔ اس کے برعکس یہ جملہ ''میں نے شیر کو تیر چلاتے دیکھا'' استعارہ ہے۔ جس کی وجہ یہ ہے کہ یہاں مقصود دیکھنا ہے شیر کے تیر چلانے میں جو امر محال ہے وہ غیر مقصودی ہے۔ نجم الغنی خاں نے اس بات کو بھرپور دلیل سے رد کرتے ہوئے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ استعارے میں امر محال کا مقصودی اور غیر مقصودی ہونا کوئی معنی نہیں رکھتا بلکہ استعارے کے لیے تاویل کا ہونا شرط ہے۔ عبدالرحمٰن دہلوی کے مطابق متاخرین فارسی کے نزدیک تشبیہ مضمر الادات استعارے کے ذیل میں شامل ہے لیکن اردو میں قدیم وجدید ناقدین اس طرح کی تشبیہ کو استعارے کے بجائے استعارہ نما تشبیہ یا تشبیہی استعارہ مانتے ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے تشبیہ مضمر الادات، کنایہ اور مجاز مرسل، علم بیان کے تینوں اجزاء کو استعارے سے تعبیر کیا ہے۔ اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

> مجاز مرسل ایک لفظ سے دوسرے لفظ تک پہنچنے کا اور پچھلے لفظ کو ترک
> کرنے کا عمل ہے۔ جب وہ لفظ جو ایک لفظ کی جگہ پر رکھا گیا خود بھی حقیقت کا
> حامل ہے تو اس حقیقت سے بھی استعارہ بن سکتا ہے لہٰذا مجاز مرسل بھی
> استعارہ ہے۔

(شعر شور انگیز جلد چہارم: شمس الرحمٰن فاروقی، ص ۱۴۰)

شمس الرحمٰن فاروقی کا یہ کہنا بالکل درست ہے کہ استعارے میں مشابہتی نظام تہذیب اور رسومیات کا مرہونِ منت ہوتا ہے "Two Bird in one Stone" اور ''ایک تیر سے دو نشانے'' میں الفاظ کا تہذیبی اور رسومیاتی سیاق نمایاں ہے۔ انگریزی محاورے میں پتھر اہم ہے اور اردو میں تیر۔ شبلی نے شعرالعجم کی چوتھی جلد میں استعارے کی اس نوعیت کو واضح طور پر بیان کیا ہے۔ فارسی اور اردو کا زیادہ تر استعاراتی عمل جنگ اور ظلم وتشدد کے سیاق کو پیش کرتا ہے لیکن شمس الرحمٰن فاروقی کا یہ کہنا خلاف حقیقت ہے کہ حالی اور شبلی کے نزدیک استعارہ محض تزئینی چیز ہے اس کا فطرت سے کوئی تعلق نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ شبلی استعارے کو

ایک فطری عمل تسلیم کرتے ہیں۔ شبلی نے استعارے کی اس نوعیت کو تزئینی قرار دیا ہے جو استعارہ برائے استعارہ کے ذیل میں ہے۔اس سلسلے میں شبلی لکھتے ہیں:

> غم و رنج میں بھی بے اختیار استعارات زبان سے ادا ہوتے ہیں مثلاً کسی کا عزیز مرجاتا ہے تو کہتا ہے سینہ پھٹ گیا، دل میں چھید پڑ گئے، آسمان ٹوٹ پڑا، تجھ کو کس کی نظر کھا گئی یہ سب استعارے ہیں اس سے ظاہر ہوا کہ استعارہ دراصل فطری طرز ادا ہے لوگوں نے بے اعتدالی سے تکلف کی حد تک پہنچا دیا ہے۔
>
> (شعر العجم جلد چہارم: شبلی نعمانی، ص۴۷۰)

دوسری بات یہ ہے کہ اردو زبان کے ناقدین اول استعارہ اور مجاز مرسل میں تفریق رکھتے ہیں جب کہ فاروقی کے نزدیک مجاز مرسل استعارے کے ذیل میں ہے۔اس اعتبار سے حالی اور شبلی کو مورد الزام ٹھہرانا منطقی اعتبار سے درست نہیں ہے۔

اردو کے جدید ناقدین محمد حسن عسکری اور شمس الرحمٰن فاروقی وغیرہ زبان (Language) کو استعارہ مانتے ہیں۔ان ناقدین کے نزدیک عام زبان کثرت استعمال کی وجہ سے مردہ استعارہ ہے۔اس لیے ادب بالخصوص شعر میں جو استعارے استعمال ہوتے ہیں ان میں حرکت و تفاعل کے ساتھ اجنبیت کا عنصر ہوتا ہے جس کی وجہ سے وہ استعارہ زندہ ہوتے ہیں۔اس سلسلے میں محمد حسن عسکری لکھتے ہیں:

> ہمارا ایک ایک فقرہ استعارہ ہوتا ہے۔ استعارے سے الگ ''اصل زبان'' کوئی چیز نہیں۔ کیونکہ زبان خود استعارہ ہے چونکہ زبان اندرونی تجربے اور خارجی اشیاء کے درمیان مناسبت اور مطابقت ڈھونڈنے یا خارجی اشیاء کو اندرونی تجربے کا قائم مقام بنانے کی کوشش سے پیدا ہوتی ہے اس لیے تقریباً ہر لفظ ہی ایک مردہ استعارہ ہے اصل زبان یہی ہے۔ وہ استعارہ جنھیں شاعر یا نثر نگار انفرادی طور سے تخلیق کرتا ہے چلیے عام الفاظ سے امتیاز کرنے کے لیے انھیں زندہ استعارہ کہہ لیجیے۔
>
> (استعارہ کا خوف: محمد حسن عسکری، ص ۱۹۶)

محمد حسن عسکری کے نزدیک استعارے کی پیدائش کا عمل اور خواب کی پیدائش کا عمل

یکساں ہے یعنی کسی تجربے کے ظہور کے لیے خارجی اشیاء کا استعمال ناگزیر ہے۔اس لیے خواب اور استعارہ ایک سکہ کے دو پہلو ہیں جن میں شعور، ذاتی لاشعور، اجتماعی لاشعور، احساس، جذبے اور خیال کے ساتھ ساتھ گرد و پیش کا ماحول کارفرما ہوتا ہے۔ استعارہ عقلی و منطقی حدود کا حامل نہیں ہوتا بلکہ استعارے کی تعیین قدر میں یہ بات ملحوظ ہوتی ہے کہ اس کے ذریعے مختلف عناصر میں گہرا ربط اور معنی خیز تشکیل ہو سکی یا نہیں یعنی استعارہ مختلف اشیاء میں ایک ربط اور ایک وحدت قائم کرنے کا ذریعہ ہے۔

اس کے برعکس پروفیسر گوپی چند نارنگ، پروفیسر شمیم حنفی اور پروفیسر انیس اشفاق لسانیاتی نقطۂ نظر سے زبان کو علامت تسلیم کرتے ہیں اور علامت و استعارے کا سب سے بڑا فرق یہ ہے کہ استعارہ کے لیے مشابہت کی شرط لازم ہے جب کہ علامت فرضی (Arbitrary) ہوتی ہے یعنی شیر جانور اور لفظ شیر میں کوئی مشابہتی عنصر نہیں تہذیب نے اسے صرف شیر کا نام دے دیا ہے۔ محمد حسن عسکری نے استعارہ کے ذیل میں ماہر نفسیات ینگ کے علامت کے نظریہ کا اعادہ کیا ہے۔ محمد حسن عسکری اور شمس الرحمٰن فاروقی نے استعارے کی اصطلاح کو وسیع معنی میں استعمال کیا ہے۔ فارسی اور اردو کے اکثر علمائے بلاغت بالخصوص رشید الدین وطواط اور دبی پرساد سحر نے استعارے کو علم بدیع کے تحت بیان کیا ہے اور علم بدیع کا اصل مقصد ہی تزئین و آرائش ہے۔اس لیے حالی و شبلی پر تیز برسانے سے پہلے ہمیں اس امر پر بھی غور کر لینا چاہیے کہ ان سے قبل تنقید کی صورت حال کیا تھی؟ اور استعارہ کا تصور کیا تھا؟

ڈاکٹر مظفر شہ میری نے ''اردو غزل کا استعاراتی نظام'' میں استعارے کے تین اغراض و مقاصد کا ذکر کیا ہے۔(۱) توضیح (۲) اختصار (۳) حسن و تاثیر۔

توضیح سے مراد یہ ہے کہ استعارہ مستعار منہ کے ذریعہ مستعار لہٗ کی کئی صفات کو ایک ساتھ بیان کرتا ہے یعنی معشوق کو پھول کہہ کر پھول کی تمام صفات خوشبو، رنگ، نزاکت، کشش، شگفتگی وغیرہ کا حامل بنا دیا جاتا ہے۔

اختصار سے مراد یہ ہے کہ جن کیفیات یا تجربات کو صحیح بیان کرنے کے لئے بہت سے الفاظ کی ضرورت ہوتی ہے استعارہ انھیں ایک لفظ میں یک لخت بیان کر دیتا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ استعارہ معاشرتی، نفسیاتی اور تاریخی پس منظر کا حامل ہوتا ہے جس میں ایک لفظ پوری

داستان کو پیش منظر میں لے آتا ہے۔

حسن وتاثیر سے مراد یہ ہے کہ استعارے کی یہ داستانوی کیفیت شعر کے معنی کو پرزور طریقے سے ظاہر کرتی ہے جس سے شعر کا اثر پوری طرح قائم ہو جاتا ہے۔

استعارے کے ان مقاصد کے علاوہ استعارہ کا سب سے بڑا مقصد تزکیۂ نفس (Kathrsis) ہے۔ یہ ناممکن کو ممکن الوقوع بنا کر نفسیاتی پیچیدگیوں کا ازالہ کرتا ہے۔

مختصر یہ کہ استعارہ ایک حقیقی اور فطری چیز ہے یہ شعر کا جوہر ہے جس کا قیام زبان اور تہذیبی سیاق وسباق میں ہوتا ہے۔ جب بھی لفظ اپنے سیاق وسباق میں لغوی معنے سے تجاوز کرتا ہے وہیں استعارہ قائم ہو جاتا ہے۔ یعنی استعارہ اسناد کی تفہیم سے عمل میں آتا ہے۔ جیسے میری بغل میں آفتاب ہے۔ یہاں آفتاب کا بغل میں ہونا اسناد مجازی ہے۔ آفتاب کا آسمان پر ہونا اسناد حقیقی ہے۔ اس لیے یہاں آفتاب محبوب یا کسی دوسرے شخص کے معنی کا حامل ہے جن میں آفتاب کی کچھ صفات ملحوظ ہیں۔ بغل میں محبوب کا یا کسی شخص کا ہونا اسناد حقیقی ہے۔ اس لیے لفظ بغل کی وجہ سے آفتاب کے مجازی معنی حاصل کیے گئے۔

علمائے بیان نے استعارے کے حسن اور خوبی کے لحاظ سے چار امور پر زور دیا ہے۔ (۱) وجہ شبہ طرفین میں شامل ہو (۲) وجہ شبہ اور الفاظ ایسے نہ ہوں کہ ان سے تشبیہ پر دلالت ہوتی ہو۔ (۳) طرفین تشبیہ میں مشابہت واضح اور جلی ہو (۴) استعارہ مشہور تشبیہ پر قائم ہو۔

استعارے کے چار ارکان ہوتے ہیں (۱) مستعار لہٗ (۲) مستعار منہ (۳) مستعار (۴) وجہ جامع ہے۔

ازل سے لرزتے رہے ہیں مژہ پر خدا جانے ٹوٹیں گے کب یہ ستارے
(جذبی)

اس شعر میں ستاروں کا استعارہ آنسوؤں سے کیا گیا ہے وجہ جامع ٹمٹمانا اور لرزنا ہے۔

دشمن مومن رہے ہیں بت سدا مجھ سے میرے نام نے کیا کیا کیا
(مومن)

اس شعر میں بت معشوق کا استعارہ ہے۔ وجہ جامع سنگ دلی ہے۔

علمائے بیان نے استعارے کی تیرہ قسموں کا ذکر کیا گیا ہے جب کہ سراج الدین سکاکی نے استعارے کی دو قسمیں بیان کی ہیں (۱) استعارہ مصرحہ (۲) استعارہ بالکنایہ۔ سکاکی کے نزدیک استعارہ کی بقیہ تمام اقسام استعارہ مصرحہ سے عبارت ہیں۔

استعارہ بالکنایہ

استعارہ بالکنایہ سے مراد یہ ہے کہ ایک چیز کو دوسری چیز سے تشبیہ دی جائے لیکن شعر میں صرف مشبہ کا ذکر ہو اور مشبہ بہ سے خصوصیت رکھنے والی چیزوں کو مشبہ کے لیے ثابت کیا جائے مثلاً بے سُرا گانے والے کو یہ کہا جائے کہ وہ ڈھینچو ڈھینچو کرتا ہے۔ یہ استعارہ بالکنایہ ہے۔ ڈھینچو ڈھینچو کرنا گدھے کی صفت ہے۔ گدھا مشبہ بہ ہے اور گانے والا مشبہ۔ نجم الغنی خاں استعارہ بالکنایہ کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> استعارہ بالکنایہ یہ ہے کہ نفس میں تشبیہ دی جاتی ہے اور سوائے مشبہ کے کوئی چیز ذکر نہیں کی جاتی ہے اور بعض چیزیں جو مشبہ بہ کے ساتھ خصوصیت رکھتی ہیں وہ مشبہ کے لیے ثابت کی جاتی ہیں پس ان کا ثابت کرنا اس تشبیہ پر جو نفس میں مضمر ہے، دلالت کرتا ہے۔ اس تشبیہ مضمر کو استعارہ بالکنایہ کہتے ہیں۔

(بحر الفصاحت: نجم الغنی خاں، ص ۷۹۱)

ایک دن ہم بھی کھلے اس کی حسیں راہوں میں ایک دن قدموں میں ہم بھی ہوئے پامال اس کے
(وزیر آغا)

اس شعر میں متکلم ہم مشبہ ہے اور پھول مشبہ بہ۔ کھلنا پھول کی صفت ہے جس کو متکلم کے لیے ثابت کیا گیا ہے۔

جو بل کھائے ہوئے گیسو طرف شانوں کے جاتے ہیں یہ موذی کس کے ڈسنے کے لیے لہراتے آتے ہیں
(صدا انبالی)

گیسوؤں کو سانپ سے تشبیہ دی ہے اور سانپ کے اوصاف گیسو کے لیے ثابت کیے ہیں۔

استعارہ بالکنایہ اور مجاز عقلی کے مابین تفریق میں علمائے بلاغت کے درمیان اختلافات ہیں۔ مجاز عقلی کی تعریف یہ ہے کہ جملے میں فاعل ومفعول سے متعلق فعل کی نسبت یا اسناد غیر حقیقی ہوتی ہے جیسے پانی بہہ رہا ہے اس جملے میں بہنے کی نسبت پانی کی طرف ہے، اس لیے یہاں اسناد حقیقی ہے۔ کیونکہ بہنا پانی کی حقیقی صفت ہے۔ اس کے برعکس اگر یہ کہا جائے کہ دریا بہہ رہا ہے، یہاں اسناد غیر حقیقی ہے کیونکہ بہنا پانی کی حقیقی صفت ہے جس کی نسبت دریا سے قائم کی گئی ہے۔ اس صورت میں اس جملے کا مفہوم مجاز عقلی ہے۔ نجم الغنی خاں کے مطابق مجاز عقلی کی شناخت یہ ہے کہ اس کے لیے فاعل ومفعول ہوتا ہے جب ان کی طرف فعل کی نسبت کی جاتی ہے تو اسناد حقیقی ہو جاتی ہے۔

غزا کے شیر کرتا ہے جب جوش اور خروش　　جنگل تمام ہوتا ہے سنسان اور خموش

(اسمٰعیل)

اس شعر میں جنگل کے سنسان اور خموش ہونے سے مراد پرندوں کی خاموشی سے ہے۔

مجاز عقلی اور استعارہ بالکنایہ میں فرق یہ ہے کہ مجاز عقلی میں اسناد حقیقی وغیر حقیقی ہونے پر غور کیا جاتا ہے جبکہ استعارہ بالکنایہ میں تشبیہی عنصر پر غور کیا جاتا ہے۔ سکاکی مجاز عقلی کو تسلیم نہیں کرتے ان کے نزدیک مجاز عقلی کی تمام مثالیں استعارہ بالکنایہ کے ذیل میں ہیں مثلاً دوا نے بیمار کو اچھا کر دیا یعنی دوا خدا کا استعارہ ہے، اچھا کرنا اس کا قرینہ ہے جو خدا کی صفت ہے اس لیے یہ استعارہ بالکنایہ ہے لیکن نجم الغنی خاں نے سکاکی کے اس خیال کو رد کرتے ہوئے مجاز عقلی کو ثابت کیا ہے۔ نجم الغنی خاں کے نزدیک استعارہ تشبیہ پر منحصر ہوتا ہے یعنی ایک شے کو دوسری شے میں شریک کرتا ہے اس لیے مذہبی اعتبار سے دوا کو خدا کا استعارہ بنانا شرک کرنا ہے اس لیے ایسے امور میں استعارہ بالکنایہ کی جگہ مجاز عقلی ہوتا ہے۔

مشرقی شعریات میں بلاغت کے امور پر غور وفکر کرتے ہوئے بعض مقامات پر مذہبیات کو پیش نظر رکھنا ضروری ہوتا ہے۔ جس کی وجہ یہ ہے کہ علم بلاغت یعنی علم معنی، علم بدیع وغیرہ کی تدوین شاعری کے پس منظر میں نہیں ہوئی بلکہ ان علوم کا اولین مقصد قرآن کریم کو کتاب اللہ ثابت کرنا تھا اور اس کے بلاغتی نظام اور اثر آفرینی کو اجاگر کرنا تھا اس لیے مشرقی شعریات میں حقیقت ومجاز اور استعارہ واستعارہ بالکنایہ وغیرہ کی تمام تر بحثیں مذہبی تناظر میں

کی گئی ہے۔ اس لحاظ سے جہاں اس طرح کے مسائل درپیش ہوں وہاں مجاز عقلی کا جواز صحیح نظر آتا ہے بصورت دیگر سکاکی کی رائے صحیح ہے۔

استفادہ

استفادہ عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''فائدہ اٹھانا''۔ استفادہ علم بلاغت کی اصطلاح ہے جو اردو میں فارسی زبان کے ذریعے رائج ہوئی۔ اصطلاح میں کسی شعری دبستان کے نظریہ وخیال یا کسی شاعر کے مضمون ومعنی اور اسلوب سے تخلیقی روشنی حاصل کرنا استفادہ کہلاتا ہے۔ تذکروں کی تنقید میں استفادہ کی اصطلاح کئی جہتوں سے استعمال کی گئی ہے۔ (۱) شاگرد کا اپنے استاد کے اسلوب کا اتباع کرنا (۲) استاد کے شعری نظریہ کو اپنانا (۳) شعر کے حسن وقبح میں استاد کی پیروی کرنا (۴) استاد کے مضمون ومعنی کو اپنانا (۵) اصلاح لینا (۶) قدما یا کلاسیکی شعراء سے تخلیقی روشنی حاصل کرنا (۷) قدماء کے اسلوب اور طرز ادا کو اپنانا (۸) قدماء کے کلام پر مضمون ومعنی کی بنیاد رکھنا (۹) کسی شاعر کے شعر پر شعر کہنا۔ اکثر تذکرہ نگاروں نے استفادہ کی اصطلاح استاد اور شاگرد کے تناظر میں استعمال کی ہے لیکن مصحفی نے اس اصطلاح کو پیش رو اساتذہ کے کلام سے روشنی حاصل کرنے کے معنی میں بھی استعمال کیا ہے۔ خان آرزو سابق کے ذکر میں لکھتے ہیں:

بعض گویند شاگرد میرزا صائب است واز کلام او استفادی شود که مستفید فائز است۔

(مجمع النفائس: خان آرزو، ص ۵۰)

میر حسن زار کے ذکر میں لکھتے ہیں:

(زار) استفادۂ سخن از شاہ حفیظ اللہ صاحب دام افضالہ۔

(تذکرہ شعرائے اردو: میر حسن، ص ۸۳)

مصحفی ظہور کے بیان میں لکھتے ہیں:

کلام اکثر اساتذہ نزد خود فراہم نمودہ و بمطالعہ استفادہ حاصل ساختہ۔

(مجمع الفصحا: مصحفی، ص ۲۰۷)

استفادہ ایسا مثبت عمل ہے جس کے تحت پیش رو یا ہم عصر یا غیر زبان کے ایک شاعر یا شعراء کے کلام سے خیالات، مضمون و معنی، طرز و اسلوب، زبان و بیان، نظریۂ شعری، فنی اصول وغیرہ کو اخذ کر کے ان پر کلام کی بنیاد رکھی جاتی ہے اور ان امور کو ذوق وجدان اور ذہن دل کا حصہ بنایا جاتا ہے۔ استفادہ میں ایک شاعر دوسرے شاعر سے ذہنی طور پر اس طرح متاثر ہوتا ہے جس کی جھلک اس کے کلام میں بدرجۂ اتم پائی جاتی ہے اور دونوں شعراء کے کلام میں مماثلتوں کی نشاندہی کی جا سکتی ہے لیکن استفادے کے حکم کے لیے قیاسی استقرائی، یا دستاویزی طور پر اس امر کا علم ہونا لازمی ہے کہ ایک شاعر کے سامنے دوسرے شاعر کا کلام موجود تھا بصورت دیگر دو شعراء کے یہاں مماثلتیں استفادہ کے حکم میں نہیں ہوتی ہیں۔ غالب اور سبک ہندی کے شعراء کے کلام میں مماثلتوں کو قیاسی اور دستاویزی طور پر استفادے کے حکم میں رکھا جائے گا لیکن غالب اور گوئٹے یا انگریزی و فرانسیسی زبان کے شعراء میں مماثلتوں کی نشاندہی استفادے کے حکم میں نہیں ہوگی۔ جس کی وجہ یہ ہے کہ قیاسی اور دستاویزی طور پر اس امر کو ثابت نہیں کیا جا سکتا کہ غالب کے سامنے ان شعراء کا کلام رہا ہوگا۔

بنیادی طور پر استفادے کی دو قسمیں ہیں۔ (۱) بھرپور استفادہ (۲) سرسری استفادہ۔

(۱) **بھرپور استفادہ** کے تحت ایک شاعر دوسرے شاعر یا شعراء کے کلام کے ذہنی رویہ اور طرز فکر کو مکمل طور پر اپنے ذوق و وجدان کا حصہ بنا لیتا ہے اور اپنی ایجاد و اختراع کی قوتوں کو بروئے کار لا کر اس میں نئی شگوفہ کاریاں کرتا ہے۔ بھرپور استفادہ دو طرح کا ہوتا ہے (الف) تخلیقی استفادہ (ب) تقلید (ج) ان دونوں انواع کی چھ صورتیں ہیں۔ (۱) مضمون آفرینی (۲) جواب (۳) تضمین (۴) اقتباس (۵) عقد (۶) تصرف

تخلیقی استفادہ ایسے استفادے کو کہا جاتا ہے جس میں ایک شاعر دوسرے شاعر یا شعراء کے کلام سے اس کے ذہنی رویہ اور طرز فکر کو اپنی انفرادیت کے ساتھ ذوق و وجدان کا حصہ بنا لیتا ہے یعنی ایسے استفادہ میں تخلیقی قوتیں مسخ نہیں ہوتیں۔ جب کسی شاعر کے کلام کا بہ جد دلچسپی سے مطالعہ کیا جاتا ہے تو مطالعہ کنندہ کو یہ معلوم نہیں ہوتا کہ شاعر کلام، اس کی طرز فکر اور ذہنی رویے کب اس کی سوچ میں سرایت کر گئے اور فکر و اظہار پر اس کے کیا اثرات مرتب ہوئے۔ اس لیے ایسا شاعر اپنی فکر او ر اظہار میں اصلیت کا حامل

ہوتا ہے۔ تخلیقی استفادہ میں دوسرے شاعر کے مضمون و معنی میں ندرت، نیاپن، یا کوئی نیا پہلو اور معنوی جہت کا اضافہ کیا جاتا ہے ایک شعر کو مزید حسن اور خوبی سے متصف کیا جاتا ہے۔ تخلیقی استفادے کے لیے یہ ضروری نہیں ہے کہ ایک شعر دوسرے شعر سے آگے ہو یا پہلا شعر پست ہو جائے بلکہ یہ ضروری ہے کہ اظہار میں بہتر تناسب اور ہم آہنگی پائی جائے، دوسرا شعر پہلے شعر کی مسخ شدہ شکل نہ ہو۔

تھا وہ بھی اک زمانہ نالے جب آتشیں تھے — چاروں طرف سے جنگل جلتا دہر دہر تھا
(میر)

آگ چاروں اور لگی ہے پتی پتی بھڑک رہی ہے — دھڑ دھڑ جلتی ہیں سب شاخیں دیکھوں اور گزرتا جاؤں
(احمد مشتاق)

رستے سے چاک دل کے ہو آگاہ — یار تک پھر تو کس قدر ہے راہ
(میر)

جب تک دہان زخم نہ پیدا کرے کوئی — مشکل ہے تجھ سے راہ سخن وا کرے کوئی
(غالب)

تخلیقی استفادے کے تعین کے لیے دونوں شعراء کا مکمل کلام نظر میں ہونا لازمی ہے جس کے بعد ہی استفادہ کرنے والے شاعر کے یہاں لطیف اور نئے پہلوؤں کو تلاش کیا جا سکتا ہے۔ تخلیقی استفادے میں دو شعراء کے کلام میں ظاہری اشتراک کا ہونا لازمی نہیں ہے بلکہ دونوں کے کلام کی روح اس بات پر دلالت کرتی ہے کہ ایک شاعر نے دوسرے شاعر سے کسی نہ کسی طرح استفادہ کیا ہے۔

(۲) **سرسری استفادہ:** ایسے استفادے کو کہا جاتا ہے جس کے تحت کسی شاعر کے کلام سے مذکورہ بالا تمام امور کو ذہن و وجدان کا حصہ بنانے اور اس کی طرز و روش کو اپنانے کے بجائے سطحی طور پر متاثر ہو کر اس کے الفاظ و خیالات کو من و عن یا معمولی تبدیلی کے ساتھ بے سلیقگی سے پیش کیا جاتا ہے۔ سرسری استفادے کی چار صورتیں ہیں۔

(۱) سرقہ (۲) پیروڈی یا نقالی (۳) تصرف (غیر مستحسن) (۴) ترجمہ (لفظی)

اسکول

اسکول انگریزی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "مدرسہ، ہدایت گاہ، علم، شعبہ، مسلک، ہم خیال"۔ اصطلاح میں خاص شعری رویہ، رجحانات اور اصولوں کے حامل ادیب و شعراء کے گروہ یا طبقے کو اسکول کہا جاتا ہے۔ کسی اسکول کے قیام کے لیے یہ ضروری ہے کہ اس کے پیرو کار اس اسکول کی خصوصیات اور امتیازات اور اس سے وابستگی کو اپنا طرۂ امتیاز سمجھیں۔ اور اس اسکول کے رویوں اور اصولوں پر سختی سے عمل پیرا ہوں۔ اتفاقی طور پر ہم رجحانیت سے اسکول قائم نہیں ہوتا۔ J.A Cuddon اسکول کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> The term may be applied to a group of writers who combine as an influential unit and who are broadly agreed on the principles upon which there work should be based. Some times the principles are published as a manifesto.
>
> (A dictionary of literary terms: J.A Cuddon, P. 606)

کڈون کے مطابق ایک اسکول ایک ایسی تحریک کا بانی ہوتا ہے جس کے اثرات نہ صرف ایک تہذیب پر مرتب ہوتے ہیں بلکہ اس سے دوسری تہذیبیں بھی متاثر ہوتی ہیں۔ عام طور سے اسکول کا قیام کم مدتی ہوتا ہے لیکن اس کے اثرات انقلابی اصولوں کی وجہ سے طویل مدتی ہوتے ہیں۔ اس اعتبار سے اسکول اور دبستان میں فرق ہے۔ حالانکہ اردو تنقید میں یہ دونوں اصطلاحیں مترادف معنی میں استعمال کی جاتی ہیں۔

اسلوب

اسلوب عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "طور، طریقہ، طرز"۔ اسلوب تذکروں کی اصطلاح ہے۔ "مجموعہ نغز"، "گلشن بیخار" اور خوش معرکہ زیبا وغیرہ میں اس اصطلاح کو

استعمال کیا گیا ہے۔ مرزا اعظام حیدر کے ذکر میں سعادت علی ناصر لکھتے ہیں:

> شاعر خوب، سخن ور، خوش اسلوب، مرزا اعظام حیدر تخلص مجذوب۔
>
> (خوش معرکہ زیبا: سعادت علی ناصر، ص ۵۶)

بیسویں صدی کے نصف دوم میں اسلوب کی اصطلاح مغربی تحقیق و تنقید کی روشنی میں باقاعدگی کے ساتھ استعمال کی گئی اور فن پاروں کے اسلوب کا سائنسی طور پر مطالعہ کیا گیا۔

اصطلاح میں کسی شاعر یا عہد کی منفرد و خاص طرز ادا کو اسلوب کہتے ہیں جس کے سبب اس کی شناخت ہجوم کے درمیان بھی کی جاسکتی ہے۔ اسلوب، طرز ادا اور طرز فکر دونوں سے تشکیل پاتا ہے اور شاعر کی شخصیت یا کسی عہد کے مجموعی تشخص کا اظہار ہوتا ہے جس میں کسی عہد یا شاعر کے علم، مزاج، کردار، تجربہ و مشاہدہ وغیرہ تمام امور شامل ہوتے ہیں۔ پروفیسر نصیر احمد خاں اسلوب کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> اسلوب انگریزی لفظ اسٹائل کے مترادف ہے جس سے مراد ایک ایسی طرز تحریر ہے جو ہر اعتبار سے منفرد ہو جو ادیب یا شاعر کی شخصیت کی مظہر ہو جو خارجی لسانی پہلوؤں کے علاوہ فن کار کے انداز بیان، انداز فکر اور انداز تخلیق کی نمائندگی کرے۔
>
> (ادبی اسلوبیات: نصیر احمد خاں، ص ۹)

بلاک مِل کے مطابق:

> زبان کے ان ذرائع اور وسیلوں کا انفرادی اور تخلیقی استعمال جس کی مدد سے لکھنے والے کو اس کی صنف، اس کی بولی، اس کا وقت اور مقصد مہیا ہوتا ہے، اسلوب کہلاتا ہے۔
>
> (مشمولہ اسلوب اور اسلوبیات: اقتدار حسین خاں، ص ۱۸۱)

اس لحاظ سے مصنف کی خاص طرز ادا کے تعین میں چار چیزیں ملحوظ خاطر ہوتی ہیں (۱) فن پارے کی صنف (۲) فن پارے کی زبان (۳) فن پارے کا عہد (۴) فن پارے کا مقصد۔

(۱) فن پارے کی صنف: یعنی وہ غزل ہے مرثیہ ہے یا قصیدہ وغیرہ ہے۔ ہر ہیئت کی ایک خاص زبان اور انداز بیان ہوتا ہے جو اسلوب کی تشکیل میں معاون ہوتا ہے لیکن فقط ہیئتی

طرز اسلوب نہیں ہوتی۔

(۲) فن پارے کی زبان: یعنی عمومی زبان سے علیٰحدہ مصنف کے ذریعے استعمال کی گئی زبان، الفاظ کا آہنگ، جملوں کی ساخت، بحر، روانی وغیرہ جن میں شاعر کی پسند وناپسند کو بڑا دخل ہوتا ہے۔ یہ اسلوب کا سب سے قوی عنصر ہے۔

(۳) فن پارے کا عہد: یعنی فن پارہ کس زمانے میں تخلیق ہوا، اس زمانے کی ادبی صورت حال نیز شاعر کا گردوپیش کا ادبی ماحول۔ ان امور کے مطالعے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ فن پارے کی تخلیق کے وقت فکر وخیال اور زبان کا عمومی رویہ کیا تھا شاعر نے اپنی شخصیت کے اعتبار سے کن چیزوں کو قبول کیا اور کن چیزوں سے اجتناب کیا۔ اس ذیل میں مصنف کا ذہنی پس منظر، تعلیم وغیرہ تمام امور شامل ہوتے ہیں۔

(۴) فن پارے کا مقصد: یعنی فن پارے کا موضوع کیا ہے، اس کی ضروریات کیا ہیں، وہ کیوں تخلیق کیا گیا ہے؟ اور کن لوگوں کے لیے تخلیق کیا گیا ہے۔ کسی شاعر وادیب کے اسلوب کی دو قسمیں ہوتی ہیں۔ (۱) کلی (۲) جزوی۔

کلی اسلوب سے مراد شاعر کے ذریعے استعمال کی گئیں تمام اصناف سخن کے مطالعے کے نتیجے میں ابھرنے والی مجموعی طرز ادا اور اس کی انفرادیت ہے۔

جزوی اسلوب اصناف کے انفرادی مطالعے کی صورت میں ابھرنے والا اسلوب ہے۔ جزوی اسلوب کی وجہ سے ایک شاعر وادیب مختلف اسالیب کا حامل نظر آتا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ایک شاعر وادیب کسی خاص صنف میں صاحب اسلوب ہو، دوسری صنف میں نہ ہو۔ اس کے علاوہ کبھی کبھی ایک صنف میں بھی ایک مصنف مختلف النوع اسالیب کا حامل نظر آتا ہے۔

ناوک نے تیرے صید نہ چھوڑا زمانے میں　　تڑپے ہے مرغ قبلہ نما آشیانے میں
(سودا)

شہر خوباں کو خوب دیکھا میر　　جنس دل کا کہیں رواج نہیں
(میر)

آشفتگی نے نقش سویدا کیا درست　　ظاہر ہوا کہ داغ کا سرمایہ دود تھا
(غالب)

اپنی جگہ ہر چیز سلیقے سے رکھی ہے　　دل کیسے یقین کرلے وہ گھر چھوڑ گیا ہے
(حسان آفندی)

مذکورہ بالا اشعار میں سودا کا مجموعی اسلوب استعارہ بندی ہے۔ میر کا اسلوب معنی آفریں ہے۔ غالب کا اسلوب معنی آفریں نازک خیالی اور حسان آفندی کا اسلوب علامتی استعاراتی ہے۔

اشارہ

اشارہ عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "انگلیں چیدن وبمعنی رمز وایماوفرمان اشارات وایں مخصوص است بسر ولب وچشم وابرو ومژہ وغمزہ وانگشت"۔ (فرہنگ آنندراج)

اشارہ علوم نحو اور بیان کی اصطلاح ہے جو اردو میں عربی وفارسی اور انگریزی زبانوں کے ذریعے رائج ہوئی۔ علم نحو کی اصطلاح میں اشارہ ایسے لفظ کو کہا جاتا ہے جو کسی شخص یا چیز کا خصوصی پتہ دیتا ہے۔ اشارہ جس چیز کا پتہ دیتا ہے اسے مشار الیہ کہا جاتا ہے۔ اشارہ کی دو قسمیں ہوتی ہیں (الف) قریب کا اشارہ۔ اگر کوئی شے نزدیک ہو تو اس کے لیے "یہ" لفظ کا استعمال کیا جاتا ہے جیسے یہ کتا (ب) اشارہ بعید۔ اگر کوئی شے دور ہو تو اس کے لیے "وہ" لفظ کا استعمال کیا جاتا ہے جیسے وہ کتا ہے

بوٹی اکسیر اور پارس اگر ہاتھ آئے　　بل بے ہمت ترے نزدیک یہ پتھر ہے وہ گھاس
(ذوق)

اس شعر میں "یہ" کا اشارہ پارس کے لیے اور "وہ" کا اشارہ اکسیر کی بوٹی کے لیے ہے۔ علوم نحو سے قطع نظر شعر میں ایسا کوئی بھی لفظ یا ترکیب اشارہ کا کام کرسکتے ہیں جو ایک متعین جہت معنی کو ظاہر کرتے ہیں

ابن مریم ہوا کرے کوئی　　میرے دکھ کی دوا کرے کوئی
(غالب)

اس شعر میں لفظ کوئی ابن مریم کی طرف براہ راست اشارہ ہے جو ابن مریم سے ارادی

تعلق کو ظاہر کرتا ہے۔

علم معانی کی اصطلاح میں اشارہ وسیع معنی کو مختصر الفاظ سے مختص کرنے کا عمل ہے۔ محمد بن علی تھانوی اشارے کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> در بدیع ایراد کلامی است قلیل برائے زیاد کہ ایجاز قصر ہم نامند۔
>
> (کشاف اصطلاحات فنون: محمد بن علی تھانوی، ص ۸۲)

تھانوی نے یہاں علم بدیع سے علم معانی مراد لیا ہے اور اشارہ کو ایجاز کی فرع قرار دیا ہے۔ نجم الغنی خاں اشارے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> اشارہ بہ اعتبار معنی حقیقی اپنے کے صرف محسوس حاضر کی طرف ہوتا ہے اور یہ اعضائے ظاہر آنکھوں، بھووں، ہاتھ پانو اور دل وغیرہ سے تعلق رکھتا ہے اور اگر کہیں غیر محسوس غیر حاضر کی طرف اشارہ کیا جائے تو مجاز پر محمول ہوتا ہے کہ غیر محسوس کو محسوس حاضر تصور کر کے اس کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔
>
> (بحر الفصاحت: نجم الغنی خاں، ص ۳۸۸)

بیسوی صدی کے نصف میں اشارہ انگریزی اصطلاحیں Signal اور symbol کے مفہوم میں استعمال کیا گیا لیکن بعد کے زمانے میں اشارے کی اصطلاح Signal سے مختص ہو گئی۔ اصطلاح میں Signal ایسے نشان کو کہا جاتا ہے جس کے ذریعے کچھ کرنے کی ہدایت حاصل ہو یا کچھ کرنے کی ہدایت دی جائے۔ ونیل رائٹ نشان اور اشارے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> بادل کی گرج بیک وقت فطری نشان کی حیثیت سے بھی عمل کر سکتی ہے کہ وہ چمک کا امکان ظاہر کرتی ہے اور یہ بھی بتاتی ہے کہ شاید بارش ہوگی اور بحیثیت اشارہ بھی کہ وہ ہمیں پناہ ڈھونڈنے کی ہدایت دیتی ہے۔
>
> (مشمولہ اردو غزل میں علامت نگاری: پروفیسر انیس اشفاق، ص ۵۰)

اشارہ ایک آسان اور سادہ عمل ہے جو کسی زیادہ عام چیز یا تصور کو پیش کرتا ہے جیسے ایک کتا تمام کتوں کے لیے اشارہ کا کام کرتا ہے یا سڑک کی روشنی مدرک یا متصور طور پر پولس کے اختیار کی طرف اشارہ کرتی ہے یعنی اشارہ معنی کے محدود تصور کو پیش کرتا ہے لیکن جب اشارے تفکر

اور تعقل کے اعتبار سے معنی کے تفاعل کو پیدا کرتے ہیں تو یہ اشارے علامت بن جاتے ہیں یعنی علامت یہ بتاتی ہے کہ ہمیں کیا سوچنا چاہیے جب کہ اشارہ ایک قائم تصور کے لیے ذہن کو متحرک کرتا ہے۔ ایڈونگ بورنگ کے مطابق اشارے اپنے راجع کے مخصوص بدل ہوتے ہیں یعنی اشارہ کسی خاص سمت میں ذہن کو منتقل کر کے درمیان سے غائب ہو جاتا ہے۔ اشارہ لفظ آواز یا کوئی بصری شے ہو سکتی ہے جو کسی سیاق کے حوالے سے ذہن کو منتقل کرتی ہے۔ بعض ناقدین کا خیال ہے کہ زبان کا ہر لفظ ایک اشارہ ہوتا ہے اس سلسلے میں عصمت جاوید لکھتے ہیں:

> اشارہ وہ نشان ہے جس کی مدد سے ہم اپنی توجہ مشار الیہ کی طرف منعطف کرتے ہیں ایسی صورت میں ہم الفاظ کی آواز پر نہیں بلکہ ان کے معنی کی طرف توجہ دیتے ہیں اس لیے اربن کی رائے ہے کہ لفظ کو علامت نہیں اشارہ کہا جائے۔
>
> (تشبیہ سے علامت تک: عصمت جاوید، مشمولہ اردو میں تمثیل نگاری، منظر اعظمی، ص ۹۱)

ماہرین لسانیات کا خیال ہے کہ لفظ اس معنی میں بے معنی ہوتا ہے کہ اس کے معنی لا تعداد ہوتے ہیں، سیاق وسباق میں لفظ کے معنی متعین ہوتے ہیں۔ اس لحاظ سے زبان اشارہ نہیں علامت ٹھہرتی ہے کیونکہ کثرت معنی علامت کا وصف ہے۔ اشارہ کی تعریف کے پیش نظر ادبی تناظر میں یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ دراصل اشارہ متن کا وہ سیاق وسباق یا قرینہ ہے جو قاری کے ذہن کو علامت، استعارہ، تشبیہ اور دوسرے امور کی طرف منتقل کرتا ہے۔ اس لحاظ سے ہر علامت اور ہر استعارہ میں ایک اشارہ ہوتا ہے لیکن ہر اشارہ علامت یا استعارہ نہیں ہوتا۔ اشارہ کا کام صرف نشان دہی کرنا ہے جبکہ علامت واستعارہ کا کام اس سے کہیں بڑھ کر ہے۔ اشارے اور استعارے میں فرق کرتے ہوئے انیس ناگی لکھتے ہیں:

> اشارے کا دائرۂ عمل نشاندہی تک محدود ہے۔ استعارہ میں نشاندہی مماثلت پر ہوتی ہے۔
>
> (تنقید شعر: انیس ناگی، ص ۱۰۵)

اردو کے بعض ناقدین مثلاً سلیمان اطہر جاوید، شوکت سبزواری اور ممتاز حسین وغیرہ نے Symbol کا ترجمہ اشارہ کیا ہے۔ لیکن بعد کے زمانے میں Symbol کے لیے علامت کی اصطلاح مستعمل ہوئی۔

زمانہ بیت گیا اب تو تم سے ہو جا — میں تیرا لہجہ ہوں تو میری گفتگو ہو جا

(سعید رامش)

اس شعر کا پورا سیاق وسباق یا قرینہ اس بات کا اشارہ ہے کہ ''تم سے تو ہونے'' اور ''لہجہ اور گفتگو ہونے'' کو لغوی معنی میں نہیں بلکہ مجازی معنی میں سمجھا جائے یعنی ''تم سے تو ہونا'' کنایہ ہے باہمی اختلاط کا'' میں تیرا لہجہ ہوں'' استعارہ ہے معشوق ہونے کا اور ''تو میری گفتگو ہو جا'' استعارہ ہے عاشق ہونے کا۔

نئے دیوانوں کے دیکھیں تو خوشی ہوتی ہے — ہم بھی ایسے ہی تھے جب آئے تھے ویرانے میں

(احمد مشتاق)

اس شعر میں ''ایسے ہی تھے'' اشارہ ہے جوش وحشت کا۔ اس شعر میں فقرہ ''ایسے ہی'' اشارہ کی حدوں کو توڑ کر وسیع اور کثیر مفاہیم کا حامل ہے۔

اشکال

اشکال عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''مشکل ہونا، دشواری''۔ اصطلاح میں اشکال سے مراد شاعر کے ایسے مقصد اور کلام سے ہے جس کو علم کے بغیر نہیں سمجھا جا سکتا ہو۔ یعنی کلام میں غیر مستعمل یا معنی کے لحاظ سے سخت اور مشکل الفاظ استعمال کیے گئے ہوں جن کو سمجھنے کے لیے لغت کا سہارا لینا پڑے یا کوئی ایسا واقعہ بیان کیا گیا ہو یا اس کی طرف اشارہ کیا گیا ہو یا بیچ کا مضمون مقدر چھوڑ دیا گیا ہو جس سے لوگوں کی واقفیت کم ہو اور اس واقعہ کو جانے بغیر شعر کے مفہوم کو سمجھنا ناممکن ہو۔ لیکن اس مشکل کے حل ہونے کے بعد شعر کا مفہوم قطعی اور واضح طور پر سمجھ میں آجائے۔ اشکال کی تعریف کرتے ہوئے نیر مسعود لکھتے ہیں:

> اشکال حل کا طالب ہوتا ہے اور حل ہو جانے کے بعد وہ اشکال نہیں رہتا۔

(اردو شعریات کی چند اصطلاحیں: نیر مسعود، مشمولہ اردو شعریات، مرتبہ آل احمد سرور، ص ۲۲۱)

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا — کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا

(غالب)

اس شعر میں فریادی کا کاغذی لباس پہننا ایک تلمیح ہے، ایک واقعے کی طرف اشارہ ہے۔ اس اشارہ کے حل ہو جانے کے بعد شعر کی مشکل ختم ہو جاتی۔

عرض ناز شوخیٔ دنداں برائے خندہ ہے — دعوئے جمعیت احباب جائے خندہ ہے

(غالب)

اس شعر میں دنداں، خندہ، جمعیت احباب، وغیرہ مشکل الفاظ اور تراکیب کو لغت سے حل کر کے شعر کے مفہوم کو سمجھا جا سکتا ہے۔

عکس ایام سے پیدا چم وخم کرتے ہیں — خیمۂ ہجر کو ہم قصر ارم کرتے ہیں

(حسان آفندی)

اس شعر میں عکس ایام، چم وخم، قصر ارم جیسے سخت الفاظ کو لغت سے حل کرنے کے بعد شعر سے اشکال کو دور کیا جا سکتا ہے۔

اشکال، پیچیدہ خیال اور پیچیدہ انداز بیان سے بھی پیدا ہوتا ہے۔ نازک خیالی اور خیال بندی بھی اشکال پیدا کرتے ہیں لیکن بنیادی تشبیہ واستعارہ تک رسائی کے بعد شعر کا مفہوم قطعی اور واضح ہو جاتا ہے۔

کس کو باغ میں جانے نہ دینا — کہ ناحق خون پروانے کا ہوگا

(مومن)

اس شعر میں مضمون کا بہت سا حصہ مقدر ہے جو بیان نہیں کیا گیا ہے لیکن ذرا سے غور وفکر کے بعد شعر کے اصل مضمون تک رسائی ہو جاتی ہے اور شعر کا غیر بیان کردہ حصہ بھی واضح ہو جاتا ہے۔ ابہام اور اشکال دونوں کی وجہ سے شعر کی تفہیم میں دشواری واقع ہوتی ہے لیکن فرق یہ ہے کہ اشکال کو لغت یا واقعات وتلمیحات کے علم کی بنا پر دور کیا جا سکتا ہے اور شعر کے قطعی معنی تک رسائی حاصل کی جا سکتی ہے لیکن ابہام میں شعر کے قطعی معنی تک پہنچنے کے لیے حل کی نہیں وضاحت کی ضرورت ہوتی ہے اور اس کے باوجود بھی قطعی معنی تک رسائی دشوار ہوتی ہے۔ اشکال میں لفظوں کے معنی کھلنے کے بعد شعر کے معنی کھل جاتے ہیں جبکہ ابہام میں لفظوں کے معنی کھلنے کے بعد بھی شعر کے معنی نہیں کھلتے۔ یہ ممکن ہے کہ کسی شعر میں ابہام اشکل دونوں ہوں ایسا شعر پہلے مشکل ہوگا بعد کو مبہم ہوگا۔

اصلیت

اصلیت عربی زبان کا لفظ ہے جو لفظ اصل سے مشتق ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''جڑ، بنیاد'' اصطلاح میں اصلیت شعر کے خیال و مضمون کی واقعی جڑ، بنیاد کو کہتے ہیں یعنی شعر میں پیش کیا گیا خیال کسی نہ کسی اعتبار سے حقیقت پر مبنی ہو اور قرین قیاس ہو۔ شعر میں پیش کیا گیا خیال یا تو سب کے محسوسات پر مبنی ہو یا سب کے ذہنوں میں اس کا وجود پایا جاتا ہو۔ مثلاً باغ، سبزہ، گلشن، وغیرہ خیالات ہمارے محسوسات پر مبنی ہیں اور شوق، روح، جنت، دوزخ، حور، پری وغیرہ خیالات خارج میں نہ ہونے کے سبب ہمارے محسوسات پر مبنی نہیں ہیں لیکن یہ خیالات ہمارے ذہنوں میں موجود ہیں یا حضرت محمدؐ کی پیدائش کے وقت چاند، ستاروں کا زمین پر جھک جانا، پانی کا دودھ میں بدل جانا وغیرہ خیالات ہمارے عقیدے پر مبنی خیالات ہیں۔ اصلیت کی اصطلاح کو اردو تنقید میں حالی نے رائج کیا۔ اصلیت کی وضاحت کرتے ہوئے حالی لکھتے ہیں:

> اصلیت سے غرض یہ ہے کہ خیال کی بنیاد ایسی چیز پر مبنی ہونا چاہیے جو در حقیقت کچھ وجود رکھتی ہو نہ یہ کہ مضمون ایک خواب کا تماشا ہو کہ ابھی تو سب کچھ تھا اور آنکھ کھلی تو کچھ نہ تھا ایسی تشبیہات استعمال نہ کی جائیں جن کا وجود عالم بالا پر ہو.... اصلیت سے مراد یہ نہیں کہ شعر کا مضمون حقیقت نفس الامری پر مبنی ہونا چاہیے بلکہ مراد یہ ہے کہ جس بات پر شعر کی بنیاد رکھی گئی ہے وہ نفس الامری میں یا لوگوں کے عقیدے یا محض شاعر کے عندیہ میں فی الواقع موجود ہو نیز اصلیت پر مبنی ہونے سے یہ مقصود نہیں کہ بیان میں اصلیت سے سر مو تجاوز نہ ہو بلکہ مطلب یہ ہے کہ زیادہ تر اصلیت ہونا چاہیے۔

(مقدمہ شعر و شاعری: الطاف حسین حالی، ص ۶۹ تا ۷۰)

حالی کی اصلیت سے مراد یہ ہے کہ شاعر شعر کہتے وقت جس خیال کو باندھ رہا ہو وہ

خیال اس پر پوری طرح واضح اور محسوس ہو اور اس کا اظہار اس طرح ہو کہ سامعین کو یہ معلوم ہو کہ شاعر کے عندیہ میں یہ خیال اس طرح سے تھا جس طرح اس نے بیان کیا ہے یعنی شاعر نے جو بھی خیال باندھا ہو وہ اس کا دیکھا بھالا اور سوچا سمجھا ہوا ہو اور ہماری خارجی اور داخلی حقیقتوں سے قریب تر ہو۔ حالی کے نزدیک حقیقت کا تصور علم، فلسفہ، عقل، محسوسات و معتقدات سے متعلق ہے اور اس کے لیے بھی شرط یہ ہے کہ اسے اہل علم اور ثقہ طبقے نے تسلیم کر لیا ہو۔ ان کے یہاں بظاہر شاعرانہ حقیقت، جادوئی حقیقت یا نفسیاتی حقیقت کی کوئی گنجائش نہیں ہے۔

مسعود حسن رضوی ادیب اصلیت کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> شعر میں خیال کی اصلیت سے مراد یہ ہے کہ جس چیز سے وہ خیال متعلق ہو اس کا وجود حقیقت میں ہو یا عقل یا اعتقاد کی رو سے ممکن ہو یا مان لیا گیا ہو۔

(ہماری شاعری معیار و مسائل: مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۵۳)

حالی نے اصلیت، سادگی اور جوش کے نظریات مغربی ناقدین سے حاصل کیے تھے۔ سادگی، اصلیت اور جوش کی اصطلاحیں سب سے پہلے ملٹن نے اپنی مشہور کتاب "Of Education" میں استعمال کی تھیں۔ ملٹن نے درسی ضرورتوں کی تکمیل کے لیے شاعری اور خطابت میں حد فاصل قائم کرتے ہوئے خطابت کو نکتہ رس، دقیق رس اور نفاست و شائستگی کا حامل قرار دیا تھا جبکہ شاعری کو Simple سادہ Sensuous محسوساتی اور Passionate پر جوش قرار دیا تھا۔ حالی نے Sensuous کا ترجمہ اصلیت کیا ہے۔ حالی نے ملٹن کی اصطلاح سے غلط معنی اخذ کر کے شعری تنقید میں لاشعوری طور پر ایک نئے تصور کو شامل کیا۔ اردو تنقید میں سب سے پہلے ممتاز حسین نے حالی کی اس فہمی غلطی کی نشاندہی کرتے ہوئے اس حقیقت کو افشا کیا کہ حالی نے ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں ملٹن کا نام تو بڑے جوش کے ساتھ استعمال کیا ہے لیکن ملٹن کے اصل متن تک ان کی رسائی نہ تھی۔ حالی نے ملٹن کے خیالات کالرج کے تشریحات سے اخذ کیے ہیں جس کا ذکر انہوں نے کہیں نہیں کیا۔ ممتاز حسین اصلیت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ملٹن ہو یا کہ کولرج دونوں کے یہاں Sensuous کا مفہوم اس سے زیادہ نہیں کہ شعر میں جو تشبیہ و استعارے استعمال کیے جائیں وہ محسوساتی ہوں۔ ان کا ایک معروضی نظام حواس ہو۔ چنانچہ کسی شعر میں تشبیہ و استعارے یا

تمثیل یا امیجز کا محسوساتی ہونا اس سے زیادہ اہمیت کا حامل نہیں ہوتا کہ جس سے وہ
امیجز ماخوذ ہوں ان کا وجود خارج میں بھی ہو خواہ ایسا از روئے اعتقاد ہی کیوں نہ
ہو۔ اس اصلیت کو واقعیت کے معنی میں لینا غلط بحث پیدا کرتا ہے۔
(حالی کے شعری نظریات ایک تنقیدی مطالعہ: ممتاز حسین، ص ۵۹)

دراصل حالی سرسید کی اصلاحی تحریک کے اہم رکن تھے اور اصلاحی تحریک مغربی مرعوبیت کی زائیدہ تھی۔ اس بات سے کسی کو انکار نہیں کہ اصلاحی تحریک نے ملک وقوم کے لیے بڑے کام انجام دیے لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ اصلاحی تحریک نے جس ذہنیت کو فروغ دیا وہ دیسی تہذیب وثقافت کے لیے بیخ کن تھی۔ اصلاحی تحریک کی سب سے بڑی خامی مغربی نمونہ پسندی ہے ورنہ اصلاح تو معاشرے کے لیے ایک مستحسن قدم ہے۔ اس لحاظ سے حالی کی بھی سب سے بڑی غلطی یہ رہی کہ انہوں نے اپنی بات کو قائم کرنے کے لیے جو سہارے تلاش کیے اس کی تفہیم سراسر غلط تھی۔ حالی نے اصلیت، سادگی اور جوش کے ذیل میں جن امور کو بیان کیا ہے انہیں بغیر سہارے کے بھی بیان کیا جاسکتا تھا جو زیادہ مستحسن ہوتے

سنا ہے ہم نے کہ ترے کمر ہے   کہاں ہے، کس طرف کو ہے کدھر ہے
(حاتم)

ڈال دے سایہ اپنے آنچل کا   ناتواں ہوں کفن بھی ہو ہلکا
(ناسخ)

حالی کے بموجب ان اشعار میں اصلیت نہیں ہیں کیونکہ ان اشعار کے مضامین کی بنیاد غیر حقیقی خیال پر ہے۔

تہمتیں چند اپنے ذمہ میں دھر چلے   جس لیے آئے تھے سو ہم کر چلے
(درد)

خوشی مرنے کی اور جینے کا غم کیا   ہماری زندگی کیا اور ہم کیا
(میر)

کانٹے کھاتا ہے باغ بن ترے   گل ہیں نظروں میں داغ بن ترے
(میر حسن)

باغ کا کاٹنا اور عرش کا تھرانا یوں تو اصلیت کے خلاف ہیں لیکن یہ بیانات جذباتی کیفیت میں عین حقیقت ہو جاتے ہیں اور کیفیت طاری ہونے کے بعد ان کا تجربہ کیا جاسکتا ہے۔

ترے دامن تک ہی پہنچوں اور   خاک ہونے سے کچھ مراد نہیں
(قائم)

دیکھنے والے یہاں بھی دیکھ لیتے ہیں تجھے   پھر یہ وعدہ حشر کا صبر آزما کیوں کر ہوا
(اقبال)

عشرت قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا   درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا
(غالب)

مندرجہ بالا اشعار میں اصلیت کو ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔

اقتباس

اقتباس عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''بتی روشن کرنا، روشنی لینا، نور حاصل کرنا، کسی سے علم سیکھنا، فائدہ حاصل کرنا، کسی کا کلام اپنے کلام میں بغیر نام کا ذکر کیے درج کر لینا۔'' اقتباس علم معانی کی اصطلاح ہے جو اردو میں عربی و فارسی زبانوں کے ذریعے رائج ہوئی۔ اصطلاح میں مذہبی صحیفے، قرآن کی آیات یا احادیث کو اصلی الفاظ کے ساتھ شعر میں نظم کرنے یا کسی کے شعر کے معنی و مضمون میں تصرف کر کے اس کو نئی شکل میں بیان کرنا اقتباس کہلاتا ہے۔ اقتباس کی تعریف میں عربی اور عجمی ناقدین کے درمیان اختلافات پائے جاتے ہیں۔ عربی میں اقتباس سرقے کے ذیل میں شامل ہے یعنی کسی شاعر کے مضمون میں تصرف کر کے اس کو نئی شکل میں بیان کرنا اقتباس کہلاتا ہے۔ زریں کوب اقتباس کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

اقتباس سے مقصود یہ ہے کہ کوئی کہنے والا یا لکھنے والا دوسرے کے
معنی اور مضمون کو لے کر کچھ اپنے تصرف سے مناسب اور لائق طریقے پر
دوسری شکل میں نقل کرے اسی طرح اقتباس کا موضوع بھی طبعاً سرقات و

منابع سے جاملتا ہے۔

(تاریخ نقد ادب: زرین کوب، ترجمہ محمد فضل الرحمٰن، ص ۱۵۱)

فارسی میں قرآن کی آیات یا احادیث کو اصل الفاظ کے ساتھ یا تغیر کے ساتھ شعر میں باندھنا اقتباس کہلاتا ہے۔ محمد پاشا شاد اقتباس کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

اصطلاح علم بدیع اندکہ از قرآن یا احادیث در عبارت خود آوردن بی اشارت وجائز است تغیر آں برای وزن شعر یا امری دیگر (فرہنگ آنند راج)

اردو میں نجم الغنی خاں نے بھی اقتباس کی مذکورہ تعریف بیان کی ہے۔ اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

کوئی آیت یا جزو آیت کلام الٰہی کی یا حدیث لائی جائے تو اس کو اقتباس کہتے ہیں۔

(بحر الفصاحت: نجم الغنی، ۱۱۰۸)

دیبی پرساد سحر نے اقتباس کو تضمین کے مترادف کے طور پر بیان کیا ہے اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

تضمین و اقتباس وہ ہے کہ کسی دوسرے شاعر کا مصرع یا بیت معروف اپنے کلام میں لاویں۔

(معیار البلاغت: دیبی پرساد سحر، ص ۱۳)

اس مقام پر نتیجتاً یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ اپنی بات کو آگے بڑھانے یا اسے ثابت کرنے کے لیے کسی عبارت کا سہارا لینا اقتباس ہے۔ اس کی تین نوعتیں ہوتی ہیں (الف) قرآن وحدیث یا مذہبی صحائف کی عبارت (ب) مفکرین کے اقوال (ج) کسی شاعر کا مصرع یا شعر۔ چونکہ اول الذکر دو نوعتیں عمومیت کے ذیل میں آتی ہیں یعنی ان انواع میں سب لوگ شامل ہوتے ہیں اس لیے اقتباس کی یہ اقسام سرقہ نہیں ہیں۔ جب کہ مؤخر الذکر نوع عام نہیں ہے اس لیے بغیر کسی حوالے کے کسی شاعر کے مصرع یا شعر کو باندھنا سرقہ ہے۔ اقتباس کی ان تینوں انواع میں یہ بات ملحوظ ہوتی ہے کہ عبارت کو بعینہٖ الفاظ میں ادا کیا جائے یا وزن وقوافی کے اعتبار سے اس میں معمولی سی تبدیلی اس طرح ہو کہ اصل عبارت واضح طور پر پہچانی جاسکے۔ تذکروں کی تنقید میں اقتباس کی مذکورہ انواع کو استفادہ کے ذیل میں رکھا گیا ہے۔ محمد عوفی صدر الدین کے ذکر میں اقتباس کی اصطلاح استعمال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

(صدر الدین) اور اشعار تازی بغایت لطیف ہست و مصنوع و بندگاہ گاہی۔ بخدمت او رفتی واز وی اقتباس فوائد کردی۔

(لباب الالباب: محمد عوفی، ۱۳۲)

تیغ ابرو دیکھ کر آئی ندا اے بادشاہ لا فتیٰ الا علی لا سیف الا ذوالفقار

(نصیر الدین حیدر)

اس شعر کے مصرعہ ثانی میں حضرت علی کے سلسلے میں حدیث کے الفاظ کو نقل کیا گیا ہے۔

پھرتے ہیں میر خوار کوئی پوچھتا نہیں اس عاشقی میں عزت سادات بھی گئی

(میر)

مصرع کہاں ہے نظم وطن کا گلہ نہیں پھرتے ہیں میر خوار کوئی پوچھتا نہیں

(شاد عارفی)

اقتباس کی دو قسمیں ہوتی ہیں (۱) تضمین (۲) عقد

اہمال

دیکھیے مہمل

ایجاز

عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''مختصر کرنا، بہت مضمون کا تھوڑا کرنا۔'' ایجاز علم معانی کی اصطلاح ہے جو اردو میں عربی و فارسی زبانوں کے ذریعے رائج ہوئی۔ اصطلاح میں ایجاز ایسے طرز اظہار کو کہا جاتا ہے جس میں مقصد اور مراد کو کم سے کم الفاظ میں بحسن وخوبی بیان کرنے کی صفت ہوتی ہے۔ یعنی ایجاز بات کو پرتاثیر مختصراً بیان کرنے کی صفت ہے۔ ایجاز کی صفت سے کلام میں حسن پیدا ہوتا ہے اور کم الفاظ میں

زیادہ اور وسیع معنی کی ترسیل عمل میں آتی ہے۔ عابد علی عابدؔ ایجاز کے عناصر پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> جہاں ایجاز ہوتا ہے وہاں اکثر وبیشتر نئی تراکیب، تشبیہات اور استعارات کا سراغ ملتا ہے۔ ایجاز مختلف اجزاء کے حسین اور پراسرار تال میل کا نام ہے جو فوراً پڑھنے والے کے دل میں یہ احساس پیدا کرتا ہے کہ اختصار معجزہ بن گیا۔
>
> (اصول انتقاد ادبیات: عابد علی عابدؔ ص ۱۹۳)

تشبیہ، استعارہ، علامت اور علم بدیع کی جملہ صنعتیں ایجاز پیدا کرنے کا ذریعہ ہیں لیکن اس کے لیے بہترین استعمال کی شرط ہے۔ ایجاز کی دو قسمیں ہیں (۱) ایجاز قصر (۲) ایجاز حذف

ایجاز قصر: ایسے ایجاز کو کہا جاتا ہے جس کے تحت مقصد اور مراد کو بیان کرنے میں اصل بات سے متعلق کسی ضروری لفظ کو حذف نہیں کیا جاتا ہے۔

ملنا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے — دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں
(غالبؔ)

اس شعر کا مضمون یہ ہے کہ معشوق کا ملنا اگر آسان نہ ہو تو متکلم کے لیے اس آسانی کا نہ ہونا سہل ہے لیکن اس کا ملنا آسان ہے جس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ آسان نہ ہونا جب سہل ہے تو آسان ہونا دشواری ہے۔ یعنی متکلم اس قدر دقت پسند ہے کہ اس کو آسان شے میں دقت محسوس ہوتی ہے اور مشکل کام میں آسانی۔ اس مضمون کو بیان کرنے میں جو الفاظ چھوڑ دیے گئے ہیں ان کے محذوف ہونے سے مضمون کی وضاحت پر کوئی اثر نہیں پڑتا یعنی شعر میں کسی ایسے لفظ کو حذف نہیں کیا گیا ہے جو کہ بلاواسطہ طور مقصد اور مضمون پر دلالت کر رہا ہو۔

آپ سجدوں کی اجازت بھی تو دیں — کہہ دیا نا کہ خدا مانیں گے
(سعید راشی)

اس شعر کا مضمون یہ ہے کہ معشوق میں خدائی صفات ہیں جس کا اظہار اس کی حرکات و سکنات سے بخوبی ہوتا ہے لیکن اپنی خدائی کا اعلان کرتے ہوئے اس کو یہ خوف ہے کہ عاشق کہیں اس کی خدائی سے انکار نہ کر دیں اس لیے متکلم عاشق سجدوں کا طالب ہے کہ آپ پہلے

ہمیں سجدوں کی اجازت دیں، ہم یقین دلاتے ہیں کہ ہم ہی نہیں بلکہ تمام عاشق آپ کو خدا مانیں گے جس کی وجہ یہ ہے کہ عاشق کے لیے وہی خدا ہے جس کے آگے اس کا دل جھک جائے اس لیے سجدوں کی اجازت ناگزیر ہے۔ اس مضمون کو اختصار کے ساتھ بیان کرنے میں کوئی لفظ حذف نہیں کیا گیا ہے جو براہ راست مضمون سے تعلق رکھتا ہے۔

ایجاز حذف: ایسے ایجاز کو کہا جاتا ہے جس میں مضمون و معنی سے متعلق الفاظ کو حذف کر دیا جاتا ہے اور شعر میں کوئی ایسا قرینہ ہوتا ہے جس کے ذریعے حذف شدہ الفاظ کے معنی اخذ کیے جاتے ہیں۔ ایجاز حذف کی دو نوعیتیں ہوتی ہیں۔ (۱) جملے کا کوئی جزو محذوف ہو (۲) پورا جملہ محذوف ہو۔

(۱) جملے کا کوئی جزو محذوف ہو۔ ایجاز کی اس قسم میں جز و جملہ مسند الیہ، مسند، مضاف الیہ، مضاف، موصوف، شرط، جزا، معطوف، حرف عطف، ظرف وغیرہ کو حذف کر دیا جاتا ہے۔

ہوں وہ بیمار محبت کہ نہیں تاب و تواں — پنج وقتہ مری آنکھوں سے ادا ہوتی ہے
(نوابؔ)

اس شعر میں پنج وقتہ کے مضاف نماز کو حذف کر دیا گیا ہے لیکن پنج وقتہ کے ساتھ ادا ہونے کی ترکیب سے ذہن نماز کی طرف فوراً منتقل ہو جاتا ہے۔

(۲) پورا جملہ محذوف ہونا۔ شعر میں مضمون سے متعلق پورا جملہ یا اس سے زیادہ چیزوں کو حذف کر دیا جائے جیسے سبب مسبب وغیرہ۔

مگس کو باغ میں جانے نہ دینا — کہ ناحق خون پروانے کا ہوگا
(مومنؔ)

اس شعر کا مضمون یہ ہے کہ شہد کی مکھی کو باغوں میں مت جانے دینا جس کی وجہ یہ ہے کہ وہ پھولوں کا رس چوسے گی اور شہد کا چھتا بنائے گی جب چھتا بنے گا تو اس میں موم بھی بنے گا اور موم سے شمع بنے گی اور جب شمع بن جائے گی تو اس کے روشن رخ پر پروانے آئیں گے اور بے سبب اپنی جان گنوائیں گے۔ شعر میں اس مضمون کے کئی جملے بیچ سے محذوف ہیں۔

ایطا

ایطا عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "پامال کرنا، روندنا، مکرر کرنا قافیے کا"۔ ایطا علم قافیہ کی اصطلاح ہے جو اردو میں عربی و فارسی زبانوں کے ذریعے ہوئی۔

اصطلاح میں ایطا قافیے کے ایسے عیب کو کہا جاتا ہے جس میں حرف روی کی دلالت یکساں معنی پر ہوتی ہے جس کی وجہ سے دو الفاظ کے اجزا لفظاً اور معناً مساوی اور مکرر ہو جاتے ہیں جیسے میخانہ اور بت خانہ قوافی میں حرف روی ن کو قرار دینے سے ان قوافی کا ایک جز وخانہ دونوں الفاظ میں یکساں معنی کا حامل ہے اس لیے ان الفاظ میں "خانہ" جز و ردیف کے زمرے میں ہے۔ اس اعتبار سے ان قوافی میں حرف روی نہیں ہے یا ہے تو مختلف ہے۔ اس لیے یہاں اکفا کا عیب ہے۔ یعنی ے اور بت میں ت اور یے کو حرف روی کہا جائے۔ لیکن علم قافیہ کی رو سے ت اور یے حرف روی کے ذیل میں شامل نہیں ہو سکتے۔ اس لیے ان قوافی میں عیب اکفا نہیں کہا جا سکتا جس کی وجہ یہ ہے کہ اکفا کے عیب میں مخرج کا قرب ضروری ہے۔ ایطا کا عیب اکثر ان الفاظ میں ہوتا ہے جن الفاظ کے زائد حروف کثرت استعمال کی وجہ سے اصلی حروف سے مشابہ ہو جاتے ہیں یا ان کی وجہ سے اصلی حروف پر نظر نہیں جاتی۔ جیسا کہ مذکورہ مثال سے ظاہر ہے میخانہ و بت خانہ دو الفاظ سے مرکب ہیں اس لیے خانہ کو علیحدہ کرنے سے بت اور ے ہم قافیہ نہیں ہیں۔ ایطاء کا عیب اس وقت پیدا ہوتا ہے جب حرف روی یا جز و الفاظ ایک معنی پر دلالت کریں اگر دو الفاظ میں روی اور جز و الفاظ علیحدہ علیحدہ معنی پر دلالت کرتے ہیں تو وہاں ایطا کا عیب نہیں ہوگا جیسے خوں بہا اور بے بہا الفاظ میں ایطا نہیں ہوگا۔ جس کی وجہ یہ ہے کہ ان دونوں الفاظ میں بہا علیحدہ علیحدہ معنی کا حامل ہے۔ ایطاء کا حکم تمام قصیدہ یا غزل میں حرف روی کے تعین کے بعد ہی لگتا ہے کیونکہ بعض اوقات غزل و قصیدے کے مطلع اور بعد کے اشعار سے بھی حرف روی کا تعین نہیں ہو پاتا ہے۔ کسی ایک شعر سے قافیے کا تعین ناممکن ہے۔ محقق طوسی عربی زبان میں رائج ایطاء کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

ایطاء و آں اعادت قافیہ بود و چناں کہ تکرار قافیہ یکد یگر نزد یک تر بود

قبحش زیادت بود و ایراں لفظ مشترک مانند عین بمعنی مختلف ایطا نبود۔

(معیار الاشعار: طوسی، ص ۶ ۷)

عربی علم قافیہ کے مطابق قصیدے کے اشعار میں ایک قافیے کو دوبارہ اسی معنی میں استعمال کرنا ایطا کے عیب میں داخل ہے جب کہ فارسی میں ایک قافیے کو مرکب قافیہ بنا کر قصیدہ و غزل وغیرہ میں دوبارہ استعمال کیا جا سکتا ہے لیکن طوسی کے مطابق اس طرح کا قافیہ ایک بار ہی استعمال کرنا جائز ہے۔ ایسا قافیہ دوبارہ استعمال کرنے سے قصیدہ و غزل وغیرہ میں ایطاء کا عیب پیدا ہو جاتا ہے۔ یعنی غزل اور قصیدے کے مطلع میں بت خانہ اور میخانہ کا قافیہ جائز نہیں ہے اس کے علاوہ اگر مطلع میں بت خانہ اور پروانہ قوافی استعمال کئے گئے ہیں تو بعد کے اشعار میں ایک مرتبہ میخانہ قافیہ لایا جا سکتا ہے اگر دوبارہ خانہ کا قافیہ یعنی غربت خانہ کی ترکیب میں استعمال کیا گیا ہے تو ایطا کا عیب پیدا ہو جائے گا۔ طوسی کے نزدیک غزل اور قصیدے وغیرہ کے مطلع کے مصرع اول کا قافیہ بعد کے اشعار میں مکرر لایا جا سکتا ہے لیکن مصرع دوم کے قافیے کو دوبارہ استعمال کرنے سے ایطاء کا عیب پیدا ہو جاتا ہے۔ طوسی اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

بدانکہ در قوافی عجمہائے و مشوییاد و خانہائے مربع و مسمط استقصائی

بسیار نکند و استعمال بعضے معیوب روا دارند و در قصاید قافیہ مصرع اول شاید کہ در

دیگر ابیات قصیدہ مکرر شود اما در مصرع دوم نشاید۔

(معیار الاشعار: طوسی، ص ۸۸)

قدمائے فارسی کے نزدیک قطعوں اور غزلوں میں سات اشعار کے بعد، قصیدے میں چودہ اشعار کے بعد کسی قافیے کو مکرر استعمال کیا جا سکتا ہے جب کہ متاخرین کے نزدیک ایک قافیہ بیس اشعار کے بعد مکرر استعمال کیا جا سکتا ہے بصورت دیگر قصیدے اور غزل میں ایطا کا عیب پیدا ہو جائے گا۔ فارسی میں مولانا عطاء اللہ اور شمس الدین فقیر نے بھی ایطا کی یہی وضاحت کی ہے البتہ فقیر نے اشعار کی تعداد کو بیان نہیں کیا ہے۔ اردو زبان بھی ایطاء کی مذکورہ تعریف رائج ہے۔ دبیی پرساد سحر، اوج لکھنوی اور نجم الغنی خاں کے نزدیک کسی قافیے میں معنی واحد پر ایک کلمے کی تکرار ایطا ہے۔ عام طور سے ایطا کا تعین قوافی سے زائد حروف کو ساقط کر کے کیا جاتا ہے اگر سقوط کے بعد لفظ اپنے اصلی معنی پر قائم رہتا ہے تو ایسے قوافی میں ایطا سمجھا جاتا

ہے جیسے میخانہ اور بت خانہ میں خانہ کو علیحدہ کرنے سے مے اور بت اپنے اصلی معنی پر قائم رہتے ہیں۔ لیکن بعض مقامات پر یہ طریقہ صحیح نہیں ہوتا اس لیے ایطا کے تعین کے لیے مفرد الفاظ کے اشتقاق اور مرکب الفاظ کے اجزاء کو مدنظر رکھنا لازمی ہوتا ہے۔ جیسے کھلے اور پکے الفاظ سے زائد حروف کے سقوط کے بعد کھل اور پک بامعنی الفاظ بچتے ہیں یہاں ایطاء کا تعین آسانی سے ہوجاتا ہے لیکن آیا اور گیا میں الف کے سقوط کے بعد پہلی مثال کی طرح ایطاء کا تعین نہیں ہو سکتا۔ اس لیے یہاں الفاظ کے اشتقاق اور ان کی فعلی گردان پر نظر رکھنا لازمی ہوتا ہے ؎

دال روٹی اگر جو گھر میں پکے — چمچ بھر گھی کبھی نہ اس میں رُلے

(سودا)

اس شعر میں پکے اور رلے قوافی میں حرف روی ے دونوں الفاظ میں مضارع کے حکم میں ہے جس کے سقوط سے پک اور رُل قافیہ نہیں ہوسکتا اس لیے اس شعر میں ایطا ہے ؎

معطر اس کے نہانے سے بسکہ آب ہوا — حباب بحر ہر اک شیشۂ گلاب ہوا

(ناسخ)

اس شعر میں آب اور گلاب قوافی ہیں۔ یہاں دونوں الفاظ میں آب ایک معنی کا حامل ہے اس لیے یہاں ایطا ہے۔

ایطاء اور اکفا میں فرق یہ ہے کہ اکفا میں حرف روی قریب المخرج یا بعید المخرج ہوتا ہے جبکہ ایطا میں حرف روی ایک ہی معنی پر دلالت کرتا ہے۔ علمائے قافیہ نے ایطا کی دو قسمیں بیان کی ہیں (۱) ایطائے جلی (۲) ایطائے خفی

ایطائے جلی

ایطائے جلی ایسے ایطا کو کہا جاتا ہے جس میں واضح طور پر حرف روی یا قافیہ کا جزو ایک معنی پر دلالت کرتا ہے جیسے ہندوستاں اور گلستاں کے قوافی میں "ستاں" دونوں جگہ ایک ہی معنی کا حامل ہے۔ ان الفاظ سے ستاں کے سقوط سے ہند اور گل بامعنی الفاظ بچتے ہیں جو کہ آپس میں قافیہ نہیں ہیں۔ ایطائے جلی اکثر مرکب الفاظ یا زائد حروف پر مشتمل الفاظ میں واقع ہوتا

ہے جو کہ کثرت استعمال کی وجہ سے اپنی مرکب صورت کو نہاں کر کے مفرد لگنے لگتے ہیں۔ جیسے سیلاب = سیل + آب اور گلاب = گل + آب کی مرکب شکل ہیں لیکن یہ الفاظ بظاہر مفرد معلوم ہوتے ہیں یا زوائد حرف جیسے مسلماں اور عورتاں میں ان حروف زائد ہیں۔ ان زائد حروف کو اصلی حروف قرار دینے سے قوافی میں ایطائے جلی پیدا ہوجاتا ہے یعنی سیلاب کا قافیہ گلاب اور عورتاں کا قافیہ مسلماں کرنا ایطائے جلی ہے۔ مولانا عطاء اللہ ایطائے جلی کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

ایطائے جلی آنست کہ تکرار او ظاہر باشد مانند جاناں و یاراں و صفات و کائنات۔

(رسالہ قافیہ: مولانا عطاء اللہ، ص ۳۰)

عربی اور فارسی علم قافیہ کی رو سے ایطائے جلی مطلع کے علاوہ بعد کے اشعار میں بھی ہوتا ہے۔ اردو میں دیبی پرساد سحر، اوج لکھنوی اور نجم الغنی خاں کے نزدیک بھی ایطائے جلی بعد کے اشعار میں پایا جاتا ہے ؎

وہ موتمن افضال الٰہی سے ہیں — خوش رات دن افضال الٰہی سے ہیں

ہے مصرعہ تاریخ بقول ناسخ — وہ موتمن افضال الٰہی سے ہیں

(ناسخ)

ناسخ کی اس رباعی کے سلسلے میں نجم الغنی خاں لکھتے ہیں:

اس رباعی کا مصرع اول و چہارم ایک ہے اس لیے ایطائے جلی واقع ہوا ہے۔

(بحر الفصاحت: نجم الغنی خاں، ص ۳۱۱)

لیکن حسرت موہانی کے نزدیک ایطائے جلی مطلع میں واقع ہوتا ہے بعد کے اشعار میں ایطا کا عیب اسی صورت میں پیدا ہوگا جب مطلع کے قوافی کے لحاظ سے بعد کے قوافی میں کوئی سقم پایا جائے یعنی حسرت کے نزدیک بعد کے اشعار میں مطلع کے قوافی کی تکرار ایطا نہیں ہے اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

اب یہ بھی سمجھ لینا چاہیے کہ اکثر عروض والوں نے لکھا ہے کہ غزل اور قصیدے کے دوسرے تیسرے شعر میں وہی اوپر والا قافیہ مکرر لانا درست

نہیں مگر یہ قاعدہ نہ فارسی میں مسلم ہے نہ اردو میں...... بہر کیف اردو میں اگر
مطلع تکرار جلی سے محفوظ ہے تو یقیناً اشعار میں تکرار کچھ مضائقہ نہیں۔

(معائب سخن: حسرت موہانی، ص ۴۵)

ایطائے جلی کے سلسلے میں حسرت موہانی کی مذکورہ رائے سند کا درجہ رکھتی ہے جس کی وجہ یہ ہے کہ اردو زبان کے اکثر معتبر شعرا کے یہاں مطلع کے قوافی کی تکرار بعد کے اشعار میں پائی جاتی ہے اس لیے ایطائے جلی کا عیب مطلع میں پایا جاتا ہے ۔

بستی میں بسے یا کوئی جنگل میں بسے ہیں خدمت کو کوئی پاس ہے یا سب سے چھٹے ہیں
(دبیر)

اس مطلع میں بسے اور چھٹے قوافی میں زائد حرف یے ایک ہی معنی پر دلالت کرتا ہے اس حرف کو علیحدہ کرنے سے بس اور چھٹ آپس میں قافیہ نہیں ہیں اس لیے اس مطلع میں ایطائے جلی ہے۔ ایطائے جلی قافیے کا بدترین عیب سمجھا جاتا ہے لیکن جدید دور میں اس طرح کے قوافی تمام طور سے استعمال کیے جاتے ہیں، جس کی مثالیں اکثر شعراء کے کلام میں مل جاتی ہیں۔

ایطائے خفی

ایطائے خفی ایسے ایطا کو کہا جاتا ہے جس میں پوشیدہ طور پر الفاظ کے آخری جزو کی تکرار ایک ہی معنی پر ہوتی ہے۔ یعنی دو الفاظ کے آخری حروف پر اصلی ہونے کا قوی گمان ہوتا ہے جیسے رنجور اور مزدور قوافی میں "و" "ر" قواعد کے اصول کے مطابق زائد حروف ہیں۔ رنجور کے معنی ہیں صاحب رنج اور مزدور کے معنی ہیں صاحب مزد اور رنج و مزد آپس میں قافیہ نہیں ہیں۔ چونکہ یہ دونوں الفاظ کثرت استعمال کی وجہ سے اصل لفظ کی حیثیت اختیار کر چکے ہیں اس لیے یہاں ایطائے جلی نہ ہو کر ایطائے خفی ہے۔ علمائے قافیہ کے نزدیک ایسے قوافی کم قبیح ہوتے ہیں۔ مولانا عطاء اللہ ایطائے خفی کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

• ایطائے خفی آنست کہ تکرار او ظاہر نشود مانند دانا و بینا و آب و گلاب و

ایں پیش اکثر شعراء جائز است۔

(رسالہ قافیہ: عطاء اللہ، ص ۳۰)

اردو میں دبیر پرساد سحر، اوج لکھنوی اور نجم الغنی خاں نے بھی ایطائے خفی کی مذکورہ تعریف بیان کی ہے۔ اس سلسلے میں اوج لکھنوی کا موقف زیادہ واضح ہے۔ لکھتے ہیں:

ہمارے نزدیک ایطائے خفی وہ ہے کہ تکرار اس قافیے کی ہو کہ جس کے حرف آخر کے اصلی و غیر اصلی ہونے میں اختلاف و اشتباہ ہو بعض کا قول ہو کہ وہ مشتمل بہ زواید ہے اور بعض کا قول ہو کہ وہ مشتمل بہ زواید نہیں یا حکم عدم اشتمال زواید میں ہو جیسے گویا، شنوا

(مقیاس الاشعار: اوج لکھنوی، ص ۳۱)

اردو میں بعض الفاظ ایسے ہیں جن میں شامل ہر حرف اصلی ہوتا ہے لیکن معنی کے اعتبار سے وہ الفاظ اصلی نہیں ہوتے جیسے آیا، گیا ان دونوں الفاظ میں مفرد طور پر حروف اصلی ہیں لیکن یہ دونوں الفاظ آنا سے مشتق ہیں۔ اس لیے آیا کے ساتھ گیا کا قافیے میں ایطائے خفی ہوگا۔ قصیدہ، غزل وغیرہ میں واضح طور پر مرکب یا زوائد حروف کے ساتھ مطلع میں قوافی کو استعمال کرنا ایطائے جلی ہے جب کہ اس کی غیر واضح صورت ایطائے خفی ہے۔ اس کے علاوہ مطلع کے قوافی کو ایک ہی معنی میں بعد کے اشعار میں استعمال کرنا ایطائے خفی ہے۔ غالب کے نزدیک ایطائے جلی مطلع میں ہوتا ہے اور ایطائے خفی بعد کے اشعار میں۔ اس سلسلے میں چودھری عبدالغفور سرور کو تحریر کردہ ایک خط میں لکھتے ہیں:

ایطا وہ قافیہ ہے کہ جو دو حرف ایک صورت کے ہوں جیسے الف فاعل گویا و بینا و شنوا اور نون دال مضارع (برندش، شکندش) اور ایسا ہی الف نون جمع کا مثل چراغاں و جواناں اور ایسا ہی الف نون حاشیہ مانند گریاں و خنداں پس اگر مطلع میں آ پڑے تو ایطائے جلی ہے اگر غزل یا قصیدے میں بطریق تکرار قافیہ آ پڑے تو ایطائے خفی ہے۔

(مشمولہ: غالب اور فن تنقید: اخلاق حسین عارف، ص ۱۹۹)

غالب کی اس رائے سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا جس کی وجہ یہ ہے کہ فارسی اور اردو کے

اکثر علماء قافیہ کے نزدیک مطلع میں ایطائے جلی اور ایطائے خفی دونوں عیوب پائے جاتے ہیں۔ غالب کی یہ رائے صائب ہے کہ بعد کے اشعار میں فقط ایطائے خفی ہوتا ہے۔ طوسی کی بیان کردہ تعریف سے یہ نکتہ نکلتا ہے کہ بعد کے اشعار میں ایطاء کا تعین مطلع کے مصرع ثانی سے ہوتا ہے۔ مطلع کے مصرع اولی سے صرف مطلع میں ایطا کا تعین ہوتا ہے۔ مثلاً مطلع میں طور اور رنجور کے قوافی باندھے گئے اور بعد کے اشعار میں مزدور کا قافیہ لایا گیا اب اگر مطلع کے مصرع ثانی میں طور کا قافیہ ہے تو بعد کے اشعار میں ایطا نہیں ہوگا لیکن مطلع کے مصرع ثانی میں رنجور کا قافیہ ہے تو بعد کے شعر میں ایطائے خفی کا عیب واقع ہو جائے گا کیونکہ طوسی کے نزدیک مطلع کے مصرع اولی کے قافیے کو بعد کے اشعار میں استعمال کیا جا سکتا ہے لیکن مصرع ثانی کے قافیے کو استعمال کرنا ناجائز ہے۔

بڑا غلغلہ جن کا تھا کشوروں میں　　وہ سوتے ہیں بغداد کے مقبروں میں
(حالی)

اس شعر میں مقبروں اور کشوروں کے قوافی میں ایطائے خفی ہے۔ جس کی وجہ یہ ہے کہ وں حروف زوائد ہیں جن کو حذف کرنے سے مقبرہ اور کشور باقی رہتے ہیں جو کہ آپس میں قافیہ نہیں ہیں چونکہ جمع کے صیغے میں استعمال ہونے سے مقبرہ کی "ہ" ساقط ہو جاتی ہے اس لیے "ر" حرف روی اصلی لگتی ہے حالانکہ اصلی نہیں ہے۔

نگاہ برق نہیں چہرہ آفتاب نہیں　　وہ آدمی ہے مگر دیکھنے کی تاب نہیں
(جلیل مانکپوری)

اس مطلع میں آفتاب اور تاب قوافی میں تاب دونوں جگہ چمک کے معنی میں ہے۔ جس کی وجہ یہ ہے کہ آفتاب میں بھی چمک کا عنصر حاوی ہے چونکہ آفتاب مفرد لفظ ہے اس لیے اس شعر میں ایطائے خفی ہے۔ مرکب لفظ ہونے کی صورت میں یہاں ایطائے جلی ہوتا ہے۔

ایماء

ایماء عربی زبان کا لفظ ہے۔ جس کے لغوی معنی ہیں "اشارہ کرنا، اشارہ"۔ ایماء علم بیان کی اصطلاح ہے جو اردو میں عربی و فارسی اور انگریزی زبانوں کے ذریعے رائج ہوئی۔

علم بیان کی اصطلاح میں ایماء ایسے کنایہ کو کہا جاتا ہے جس میں دو صفتوں یعنی لازم و ملزوم کے درمیان کوئی واسطہ نہیں ہوتا، نہ ہی بیان میں کوئی پوشیدگی ہوتی ہے جیسے سفید ریش سے بڑھاپا مراد لینا چونکہ بڑھاپے میں بال سفید ہو جاتے ہیں اس لیے سفید ریش بلا واسطہ بڑھاپے پر دلالت کرتا ہے۔ رمز اور ایماء میں فرق یہ ہے کہ رمز میں دو صفتوں یعنی لازم و ملزوم کے درمیان ایک واسطہ ہوتا ہے اس لیے رمز میں تھوڑی پوشیدگی ہوتی ہے جب کہ ایماء میں واسطہ اور پوشیدگی نہیں ہوتی۔ علمائے بیان نے ایماء و اشارہ کو مرکب طور سے بیان کیا ہے اور ان دونوں اصطلاحوں میں کسی تفریق کو روا نہیں رکھا ہے۔ شمس الدین فقیر ایماء کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

واگر ہیچ یک از خفاو کثرت وسائط ندارد و آں ایما و اشارت نامند۔
(حدائق البلاغت: فقیر، ص ٦٥)

اردو میں نجم الغنی خاں نے بھی ایماء و اشارہ کی مذکورہ بالا تعریف بیان کی ہے۔

شرکت شیخ و برہمن سے میر　　اپنا کعبہ جدا بنائیں گے
(میر)

اس شعر میں " کعبے کا جدا بنانا " علیحدہ رہنے کا کنایہ ہے چونکہ کعبے کا ایک ہونا اجتماعیت کا کنایہ ہے۔ جس کی وجہ یہ ہے کہ تمام لوگ اس کی طرف منھ کر کے نماز پڑھتے ہیں یا حج کے لیے اس کے گرد طواف کرتے ہیں اور کعبے کا علیحدہ ہونا اجتماع سے علیحدہ ہونے کا کنایہ ہے۔ اس شعر میں کنایہ بہت واضح ہے اس لیے یہاں ایماء ہے۔

دینا وہ اس کا ساغر مے یاد ہے نظام　　منھ پھیر کے ادھر کو ادھر کو بڑھا کے ہاتھ
(نظام رامپوری)

اس شعر میں منہ پھیرنا نفرت کا کنایہ ہے جو بہت واضح ہے۔

مشرقی فلسفے کے مطابق ایماء کسی معنی کا ذہن میں یکا یک اور خود بخود منکشف ہو جانا ہے یعنی ایماء مخفی معنی کا القاء ہونے سے عبارت ہے۔ القاء کی تعریف یہ ہے کہ کسی نظام کے تحت ذہن میں کوئی ایسی بات یا خیال پیدا ہونا جو غور و فکر کا نتیجہ نہ ہو بلکہ خود بخود پیدا ہو گیا ہو۔ جعفر سجادی دستور کے حوالے سے ایماء کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

ایماء عبارت از القاء معنی باشد با خفاو سرعت۔
(فرہنگ علوم: جعفر سجادی، ص ٣٢)

اردو میں ایماء انگریزی اصطلاح Suggestion کے ترجمے کے طور پر بھی رائج ہے۔ علم نفسیات کی رو سے ایماء تصورات کے پیدا ہونے سے اعمال کا متاثر ہونا ہے۔ یعنی کسی بات یا عمل کو اس طرح پیش کیا جائے کہ دوسروں میں اس بات یا عمل کی ترغیب پیدا ہو۔ ایڈونگ بورنگ ایماء کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> آدمی کے کردار پر تصورات کا ضبط بڑی حد تک قائم ہو سکتا ہے یہ واقعہ کہ تصورات اعمال پیدا کر سکتے ہیں ایماء کہلاتا ہے... جب ہم تحریری باز یافت پر بلا چوں چرا جوابی عمل کرتے ہیں تو ہمارا یہ عمل ایماء کے ذریعے وجود میں آتا ہے۔

(نفسیات کی بنیادیں: ترجمہ بلال احمد زبیری، ص ۹۱)

ادبی اصطلاح کے طور پر Suggestion ایماء ایسے خیالات، احساسات، اور الفاظ و تراکیب سے عبارت ہے جو شعر کے مجموعی معنی یا احساس و خیال سے ماورا ہو کر قاری کے احساس و شعور کو بیدار کرتا ہے۔ J.A.Cuddan کے مطابق یہ ایمائیت ادبی تلازموں اور خیال کے انسلاکات کی بنیاد پر ہوتی ہے۔ ایمائیت میں تمثیل، علامت، پیکر وغیرہ اپنے مخصوص معنی کے علاوہ قاری کے فکر و تخیل کو مہمیز کرتے ہیں جن کی بنیاد پر وہ خیال و معنی کو مزید وسعت دیتا ہے اور نیا خیال پیدا کرتا ہے۔ ایمائیت کے لیے یہ ضروری نہیں کہ قاری نے جن خیالات کو اخذ کیا ہے شعر میں سب خیالات فی نفسہ بیان ہوئے ہوں بلکہ شعر فقط معنی کی بنیاد فراہم کرتا ہے اس پر عمارت کی تعمیر قاری کے ذریعے ہوتی ہے۔ ادبی علامت ایمائیت کی واضح مثال ہے یعنی ایمائیت تخلیقی عمل کا جوابی تخلیقی عمل ہے۔ اس اعتبار سے ایماء اور اشارے کا فرق واضح ہے۔ ایماء میں ایک مربوط تصور ہوتا ہے جو کسی خاص نہج پر گامزن ہوتا ہے جب کہ اشارہ محدود اور خارجی نوعیت کا حامل ہوتا ہے ایمائیت کے لیے اشاریت ضروری ہے جبکہ اشاریت میں ایمائیت کا ہونا لازمی نہیں ہے۔ عابد علی عابد نے Suggestion کا ترجمہ خیال افروزی کیا ہے۔

اچھی غزل کے ہر شعر میں ایمائیت ہوتی ہے جس کی وجہ یہ ہے کہ غزل کا فن ایجاز و اختصار کا فن ہے اس لیے غزل کے استعارے میں بیان کیا ہو خیال، واقعہ، تجربہ صرف اشاروں، کنایوں اور علامتوں کے طور پر ظاہر ہو سکتا ہے جن سے قاری اپنے جہان معنی کی خود تخلیق کرتا ہے اور غزل اس شعر کے مصداق ہو جاتی ہے۔

میں تو غزل سنا کے اکیلا کھڑا رہا ۔۔۔ سب اپنے اپنے چاہنے والوں میں کھو گئے

(کرشن بہاری نور)

یعنی غزل میں خیال یا تجربہ کو عمومی بنا کر پیش کیا جاتا ہے جس میں ایک تہذیب کے تمام لوگ شامل ہوتے ہیں۔

یہاں کسی کو بھی کچھ حسب آرزو نہ ملا ۔۔۔ کسی کو ہم نہ ملے اور ہم کو تو نہ ملا

(ظفر اقبال)

کچھ یادگار شہر ستم گر ہی لے چلیں ۔۔۔ آئے ہیں اس گلی میں تو پتھر ہی لے چلیں

(ناصر کاظمی)

مذکورہ اشعار میں ایمائیت ہے۔

شاد ضعیف العمر ہے لیکن اس کے شعر جواں ہوتے ہیں
ایسے لوگ کہاں ملتے ہیں ایسے لوگ کہاں ہوتے ہیں

اس شعر میں ایمائیت نہیں ہے۔

اینٹی غزل

اینٹی انگریزی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''مخالف''۔ غزل کے قدیم و جدید مروجہ موضوعات، اس کی نرم و نازک اور شائستہ زبان سے یکسر انحراف کر کے نئے موضوعات اور نئی غیر مروجہ شاعرانہ زبان کا استعمال، شاعری کے مروجہ متین و سنجیدہ انداز بیان سے جدا نئے انداز بیان سے متصف غزل کو اینٹی غزل کہتے ہیں۔ اینٹی غزل میں پابند غزل کی مروجہ ہیئت میں کوئی تبدیلی واقع نہیں ہوتی ہے بلکہ اس کے موضوعات اور اظہار بیان میں ایک تبدیلی ہوتی ہے۔

اختر حسین کی ہیں زین غزلیں ۔۔۔ اپنی ہیں عین غین غزلیں
چھاپیں گے کہاں رسالے والے ۔۔۔ لے آئے گا پوسٹ مین غزلیں

بتی جلا کے دیکھ لے سب کچھ یہیں پہ ہے ... بنیان مرے نیچے ہے شلوار اس طرف
(ظفر اقبال)

ریختی کو شاعری سے کیا غرض ... تنگ ہے تہذیب کا اب قافیہ
لومڑی کی دم گھنی کتنی بھی ہو ... ستر پوشی کو نہیں کہتے حیا
تخت بیوی کو شکایت ہے زمانِ نو سے ... ریل چلتی نہیں گر جاتے ہیں پہلے سگنل
(سلیم احمد)

ذرا ٹھہرایا ادھر آگئے ... اری سالی جلدی سے جمپر گرا
(عادل منصوری)

مندرجہ بالا اشعار کے مطالعے سے یہ بات واضح ہے کہ اینٹی غزل، غزل کے مروجہ اسلوب و موضوعات سے یکسر انحراف کا نام ہے۔ اینٹی غزل کا تصور جدیدیت کے رجحان کے نتیجہ میں پیدا ہوا ہے جس کے ڈانڈے کلاسیکی شعراء کی غزلوں سے ملائے گئے یعنی اینٹی غزل کے اشعار میر، حاتم، آبرو، ناسخ وغیرہ شعراء کے یہاں بھی پائے جاتے ہیں۔ اینٹی غزل کے جواز پر غور کرتے ہوئے یہ بات ضرور کہی جاسکتی ہے کہ اینٹی غزل، غزل کے موضوعات، اسلوب اور لفظیات میں ایک وسعت پیدا کرنے سے عبارت ہے۔ جدید جمالیات کے نقطۂ نظر سے حسن موزوں مناسب اور مرتب چیزوں میں ہی نہیں ہوتا ہے بلکہ ناموزونیت اور بے ترتیبی کا بھی ایک حسن ہوتا ہے یعنی بے ترتیبی میں ترتیب جمال آفریں ہوتی ہے اور ترتیب میں بے ترتیبی۔ مجموعی طور پر اجنبیت کا عنصر جمال آفریں ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے اینٹی غزل ترتیب میں بے ترتیبی کے حسن کو تلاش کرنے کا عمل ہے۔

ایہام

ایہام عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "غلطی میں ڈالنا، شک میں ڈالنا۔" ایہام علم بدیع کی اصطلاح ہے جو اردو میں فارسی زبان کے ذریعے رائج ہوئی۔

اصطلاح میں ایہام ایک ایسی صنعت معنوی کو کہا جاتا ہے۔ جس کے تحت شعر میں لفظ

کو ذو معنی بنا کر یا لغوی طور پر ذو معنی لفظ کو قرینۂ خفی وجلی کے لحاظ سے اس طرح استعمال کیا جاتا ہے کہ لفظ کے قریب و بعید کے دو معنی ہو جاتے ہیں۔ قریب کے معنی فقط وہم پیدا کرنے کے لیے ہوتے ہیں جب کہ شعر میں معنی بعید دوسرے الفاظ کی دلالتوں کے لحاظ سے صحیح ہوتے ہیں۔ ایہام اور ادماج میں فرق یہ ہے کہ ایہام میں ایک لفظ کے دو معنی ہوتے ہیں جب کہ ادماج میں پورے شعر کے دو معنی ہوتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ ادماج میں معنی قریب اور معنی بعید کا قرینہ نہیں ہوتا اس لیے دونوں معنی صحیح ہوتے ہیں جب کہ ایہام میں ایک معنی صحیح ہوتے ہیں۔ توجیہ اور ایہام میں فرق یہ ہے کہ توجیہ میں پورے شعر کے دو معنی ہوتے ہیں جو کہ ایک دوسرے کی ضد ہوتے ہیں۔ جبکہ ایہام تضاد میں لفظ کے دو معنی ہوتے ہیں۔ فارسی زبان میں ایہام کو تخییل اور مغلطہ بھی کہا جاتا تھا۔ علی بن محمد المشتہر اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

> ایں صنعت را تخییل خوانند و مغلطہ نیز گویند و آں چناں باشد کہ شاعر لفظی بدو معنی استعمال کند یکی ظاہر و یکی خفی مستمع پندارد کہ او معنی ظاہری خواہد و مراد متکلم معنی خفی باشد۔
>
> (دقائق الشعر: علی بن محمد المشتہر، ص ۴۰)

دبی پرساد سحر نے معیار البلاغت میں ایہام کی دو قسمیں بیان کی ہیں (۱) ایہام تضاد (۲) ایہام تناسب یا توریہ۔ لیکن نجم الغنی خاں نے بحر الفصاحت میں ایہام کی تین قسموں کا ذکر کیا ہے۔ انہوں نے ایہام توریہ اور تناسب میں فرق کیا ہے۔ نجم الغنی خاں نے مفرد ایہام کی اصطلاح ایہام توریہ کے لیے استعمال کی ہے۔ اس لیے بحر الفصاحت کی وضاحتوں کے پیش نظر ایہام کی تین اقسام قرار پاتی ہیں۔

(۱) ایہام توریہ (۲) ایہام تناسب (۳) ایہام تضاد

ایہام توریہ

توریہ عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "چھپانا، خلاف ظاہر کرنا۔" ایہام توریہ ایسے ایہام کو کہا جاتا ہے جس کے تحت شعر میں کسی ذو معنی لفظ کو اس قرینے کے ساتھ استعمال کیا جاتا ہے کہ لفظ کے غیر ضروری معنی ظاہر ہوتے ہیں جب کہ شعر میں لفظ کے اصل معنی یا معنی بعید پوشیدہ

ہوتے ہیں۔یعنی قاری کا ذہن غور وتامل کے بعد اصلی معنی کی طرف منتقل ہوتا ہے۔

تشبیہ تیرے چہرۂ روشن سے خاک دیں ہم دیکھتے ہیں شمع کا سارا بدن سفید
(واسطی)

اس شعر میں سفید لفظ کے دو معنی ہیں (۱) بدن کا چمکنا اور صاف ہونا (۲) سفید داغ یعنی برص کا ہونا چونکہ شعر کے مصرع ثانی میں شمع کے بدن کے حوالے سے اول معنی موقع اور محل کی مناسبت سے ہیں اس لیے قریب الفہم ہیں۔لیکن مصرع اولی کے قرینے اور شعر کے مجموعی معنی کے لحاظ سے دوسرے معنی صحیح اور جائز قرار پاتے ہیں۔اس شعر میں سفید کے دوسرے معنی کی طرف ذہن آسانی سے منتقل نہیں ہوتا ہے اس لیے یہاں ایہام توریہ ہے۔ایہام توریہ کے لیے یہ شرط ہے کہ دوسرے معنی پردۂ خفا میں ہوں اگر لفظ سے قریب کے معنی کے بجائے براہ راست بعید معنی سمجھے جاتے ہیں تو اس مقام پر ایہام توریہ نہیں ہوگا۔

میکش کو ہوس ایاغ کی ہے پروانے کو لو چراغ کی ہے
(شوق)

اس شعر میں لو کے دو معنی ہیں (۱) شعلہ (۲) شوق وآرزو۔چونکہ شعر کا قرینہ ایسا ہے جس کی وجہ سے دوسرے معنی براہ راست ظاہر ہوتے ہیں اس لیے ایہام توریہ نہیں ہے۔یعنی یہاں میکش، ہوس اور پروانے کی مناسبت سے دوسرے معنی ظاہر ہیں۔

ایہام توریہ کی دو قسمیں ہیں (الف) ایہام مجرد (۲) ایہام مرشحہ

ایہام مجرد: ایسے ایہام توریہ کو کہا جاتا ہے جس میں دو معنی والے لفظ کو معنی قریب کی مناسبتوں کے بغیر استعمال کیا جاتا ہے۔

نشہ ہو جس کو محبت کے سبزہ رنگوں کا عجب نہیں کہ وہ مشہور سب میں بھنگی ہو
(ظفر)

اس شعر میں بھنگی کے دو معنی ہیں (۱) گندگی اٹھانے والا (۲) بھنگ پینے والا، نشے باز یہاں اول معنی کی مناسبتوں کا ذکر نہیں کیا گیا ہے۔

محبت سے علی کی دیکھ ناجی ہوا ہے دل مرا اب حیدر آباد
(ناجی)

اس شعر میں حیدر آباد کے دو معنی ہیں (۱) شہر حیدر آباد (۲) علی حیدر کی محبت سے

آباد۔یہاں معنی اول کی مناسبت مذکور نہیں ہے۔

ایہام مرشحہ: ایسے ایہام توریہ کو کہا جاتا ہے جس میں قریب اور بعید دونوں معنی کی مناسبتیں موجود ہوتی ہیں۔

ہجر میں گھل گھل کے آدھا ہو گیا لے مسیحا آب میں موئی ہو گیا
(وزیر)

اس شعر میں موئی لفظ کے دو معنی ہیں (۱) موئی* (۲) بال کی طرح۔یہاں معنی اول کی مناسبت مسیحا حضرت عیسیٰ سے ہے۔جبکہ ہجر میں گھل جانا اور آدھا ہو جانے کی مناسبت معنی دوم سے ہے۔

جو تیرے چشم کے گوشے میں تل ہے اے پیارے نظر پڑا ہے کہیں خال خال آنکھوں میں
(قائم)

اس شعر میں خال خال کے دو معنی ہیں (۱) سیاہ تل (۲) کبھی کبھی۔معنی اول کی مناسبت چشم سیاہ سے ہے۔

ایہام تناسب

ایسے ایہام کو کہا جاتا ہے جس کے تحت شعر میں ایسے دو الفاظ استعمال کیے جاتے ہیں جن میں شعر کے مجموعی معنی کے اعتبار سے کوئی نسبت نہیں ہوتی بلکہ ایک لفظ کے کسی دوسرے معنی کی وجہ سے دونوں الفاظ میں مناسبت پیدا ہو جاتی ہے۔ایہام تناسب اور ایہام مرشحہ میں فرق یہ ہے کہ ایہام مرشحہ میں معنی اول کا ایسا قرینہ ہوتا ہے کہ وہ معنی مراد لیے جا سکتے ہیں جب کہ ایہام تناسب میں ایسا قرینہ نہیں ہوتا اس لیے لفظ کے دوسرے معنی کسی لفظ سے صرف مناسبت قائم کرتے ہیں۔معنی کے ارادے میں مخل نہیں ہوتے۔نجم الغنی خاں ایہام تناسب اور ایہام مرشحہ میں فرق قائم کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ایہام میں دونوں معنی کا ارادہ جائز ہوتا ہے اور ایہام تناسب میں دوسرے معنی منظور وملحوظ نہیں ہوتے۔

(بحر الفصاحت: نجم الغنی خاں، ص ۹۳۵)

گندمی رنگ کو بنگر نہ کھرا کرتے تھے　　دھانی جوڑے سے کبھی دل نہ ہرا کرتے تھے
(امانت)

اس شعر میں دل ہرا کرنا بمعنی خوش ہونا ہے جو کہ محاورے کے بطور استعمال ہوا ہے۔ ہرا کرنے کے مذکورہ معنی کے لحاظ سے دھانی اور گندمی رنگوں کی کوئی مناسبت نہیں ہے لیکن ہرے رنگ کے لحاظ سے ان دونوں رنگوں سے مناسبت ہے۔

مجلس کو اشک لظم سے رشک چمن کروں　　مداحی حسینؑ بوجہ حسن کروں
(میر انیس)

اس شعر کے دوسرے مصرع میں لفظ حسنؑ شعر کے مجموعی معنی کے لحاظ سے خوب اور اچھے کے معنی میں استعمال ہوا ہے۔ ان معنی کے لحاظ سے لفظ حسن کو حسین سے کوئی نسبت نہیں ہے لیکن حسن کے اعتبار سے حسین سے مناسبت پائی جاتی ہے۔ ایہام تناسب صنعت مراعات النظیر کی ایک قسم ہے۔ منیر لکھنوی کے نزدیک ایہام تناسب میں مرادی معنی لغوی یا لفظی معنی سے مناسبت رکھتے ہیں فقیر کی تعریف پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> اس تعریف میں مصنف سے فروگزاشت ہوئی ہے اصل میں اس کی تعریف یہ ہے کہ معنی مقصود کو سوائے لفظی معنی کے اور کوئی مناسبت نہ ہو۔
>
> (حواشی حدائق البلاغت۔ فقیر، مرتبہ منیر لکھنوی، ص ۳۷)

منیر لکھنوی کی یہ تعریف بھی محل نظر ہے جس کی وجہ یہ ہے مذکورہ شعر میں حسن اپنے لغوی مفہوم میں استعمال ہوا ہے جبکہ حسن سے حسین کی نسبت کو لغوی یا لفظی معنی کی نسبت نہیں کہا جاسکتا۔

ایہام تضاد

ایسے ایہام کو کہا جاتا ہے جس کے تحت دو ایسے الفاظ استعمال کئے جاتے ہیں جن میں بظاہر تضاد نہیں ہوتا ہے لیکن ان الفاظ کو حقیقی اور مجازی معنی میں استعمال کرنے سے تضاد پیدا ہو جاتا ہے۔ اس کی دو صورتیں ہیں۔ (۱) دو الفاظ میں ایک لفظ کے مجازی معنی دوسرے لفظ کے

حقیقی معنی سے تضاد رکھتے ہوں (۲) دو الفاظ مجازی معنی میں استعمال ہوئے ہوں لیکن ان کے حقیقی معنی میں تضاد ہو۔

بن ترے سیر چمن کو نہ گئے ہم ورنہ　　خندۂ گل نے ہمیں خوب رلایا ہوتا
(آزاد)

اس شعر میں خندۂ گل بمعنی پھول کھلنے اور رونے میں کوئی تضاد نہیں ہے لیکن پھول کے ہنسنے اور رونے میں تضاد ہے۔ یہاں معنی حقیقی اور معنی مجازی کے درمیان تضاد ہے۔

کہے ہے گل سے شبنم باغ میں دونوں تھے ہم لیکن　　تری قسمت میں ہنسنا تھا مری قسمت میں رونا تھا
(حسرت)

اس شعر میں معنی حقیقی پھول کھلنے اور شبنم ٹپکنے میں تضاد نہیں ہے لیکن پھول کے ہنسنے اور شبنم کے رونے میں تضاد ہے یہ دونوں معنی مجازی ہیں۔ ایہام تضاد صنعت تضاد کی ایک قسم ہے۔

میر شمس الدین فقیر اور نجم الغنی خاں کے نزدیک ایہام تناسب صنعت مراعات النظیر سے متعلق ہے اور ایہام تضاد صنعت تضاد کی ایک قسم ہے، اصل ایہام توریہ ہے۔ بلاغت کی تمام کتب میں ایہام کی مذکورہ تین اقسام کا ذکر ہے۔ حالانکہ ان اقسام کے علاوہ ایہام کی اور بھی کئی قسمیں ہوسکتی ہیں۔ پروفیسر ظفر احمد صدیقی اور پروفیسر شمس الرحمٰن فاروقی نے ایہام صوتی کا بھی ذکر کیا ہے جو بالکل صحیح ہے لیکن ایہام گوئی کی تحریک کا مطالعہ کرتے وقت ہمیں ان تینوں اقسام کو مدنظر رکھنا ہوگا بلکہ اس تحریک کے حوالے سے ایہام توریہ کو خصوصیت حاصل ہے۔ جس کی وجہ یہ ہے کہ اس دور کے تمام شعراء اور علماء بلاغت کے نزدیک ایہام مذکورہ تین اقسام پر مبنی ہے۔ میر نے نکات الشعراء میں ایہام سے ایہام توریہ مراد لیا ہے۔ اس لیے شمس الرحمٰن فاروقی کی اس بات سے اتفاق نہیں کیا جاسکتا کہ کچھی ناقدین نے ایہام گوئی کے خلاف تازہ گوئی کی تحریک کو اپنے مقاصد کے لیے گڑھ لیا ہے اس تحریک کی کوئی حقیقت نہیں۔ حقیقت یہ ہے اکثر تذکرہ نگار اور شعراء نے ایہام گوئی پر نظر التفات ضرور کی ہے لیکن اسے اچھی نظر سے نہیں دیکھا ہے۔ اب یہ بحث الگ ہے کہ وہ اپنے اس رویہ میں حق بجانب تھے یا نہیں؟ اردو میں ایہام گوئی کا رجحان فارسی کے بجائے شمالی ہند میں سنسکرت اور بھاشا کا شعریات و نظریات کی دین ہے اس لیے اصلاح زبان کے حامیوں اور فارسیت پسندوں کا اس کے خلاف نبرد آزما ہونا فطری امر تھا۔

بانکپن

بانکپن ہندی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "ٹیڑھا، ترچھاپن، وضعداری جو خودنمائی کے ساتھ ہو، شرارت، شہدپن"۔ اصطلاح میں مضمون وخیالات اور ان کے اظہار میں کج ادائی پائے جانے کو بانکپن کہتے ہیں یعنی طرز فکر اور طرز ادا میں روایت اور زبان کے برجستہ اظہار میں تھوڑے سے انحراف اور ہلکی سی پیچیدگی کو بانکپن کہتے ہیں۔ بانکپن سے متصف شعر کا لہجہ رجائیت، کھرّاپن اور انانیت سے مملو ہوتا ہے اس میں سپردگی، مرعوبیت، محرومیت یا انفعالیت کی کیفیت نہیں ہوتی ہے۔ عبادت بریلوی شیفتہ کی شاعری کے ذیل میں بانکپن کی اصطلاح استعمال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

سادگی کے ساتھ انکے یہاں وہ لوچ اور بانکپن ضرور موجود ہے جو رنگ مومن کے ساتھ مخصوص ہے۔

(غزل اور مطالعہ غزل: عبادت بریلوی، ص ۳۵۷)

مظفر حنفی بانکپن کی اصطلاح کو استعمال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

شاد عارفی کی غزل پہ کہیں کہیں آتش کے رنگ کی چھوٹ پڑتی نظر آتی ہے۔ بے باک لہجہ اور بے تکلف انداز گفتگو اور محبوب کے سامنے بھی سپاہیانہ بانکپن کے ساتھ آنا آتش کی نمایاں خصوصیت ہے۔

(شاد عارفی فن اور فنکار: مظفر حنفی، ص ۶۹)

چارہ گر الفت کی نفسیات سے واقف نہیں — لے کے نام اس کا کوئی دیکھے مرے چہرے کا رنگ
تجھ بن مرا مذاق اڑانے کے واسطے — ہر مہ جبیں نقاب اٹھا کر ٹھہر گئی
(شاد عارفی)

کس لیے لطف کی باتیں ہیں پھر — کیا کوئی اور ستم یاد آیا
(شیفتہ)

اس شعر میں لطف کی باتوں سے ستم مراد لینا یعنی ظاہری رویہ کی ضد ہونا مضمون کا

بانکپن ہے۔

بے تکلف جی میں جو آئے کرو — کیا دھرا ہے نالہ و فریاد میں
(شیفتہ)

اس شعر میں روایتی طرز فکر سے انحراف کرکے بانکپن پیدا کیا ہے۔

مرنے کا مرے نہ ذکر کرنا — قاصد وہ بہت الم کریںگے
(شیفتہ)

اس شعر میں شاعر کا مقصد اس کے اظہار کے برعکس ہے یعنی وہ چاہتا ہے کہ ذکر ہو۔ اس طرح بانکپن شاعر کے مقصد اور اس کے ظاہری بیان کی خوش اسلوب ضد بھی ہے۔ مذکورہ تمام اشعار کے لہجے میں رجائیت، کھرّاپن اور انانیت کا عنصر حاوی ہے۔

بحر

عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "سمندر، بڑا دریا اور اصطلاحاً بمعنی غور وفکر اور وزن شعر"۔ بحر ایک عروضی اصطلاح ہے جو اردو میں عربی وفارسی زبانوں کے ذریعے رائج ہوئی۔ اصطلاح میں الفاظ کی آوازوں کا موزوں تناسب بحر کہلاتا ہے، جو حرفوں اور ارکان کی تکرار سے پیدا ہوتی ہے۔ بحر شعر کا خارجی آہنگ ہے جس کے تحت الفاظ شعری آہنگ کا جامہ اختیار کرتے ہیں۔ وزن شعری ایک داخلی احساس ہے۔ بحر اس داخلی احساس کا تعین اور خارجی اظہار ہے جو اپنے اصول وضوابط کے ذریعے نظم ونثر میں خط فاصل قائم کرتی ہے۔ محقق طوسی بحر کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

بحر باز تکرار ارکان خیزد وارکان راچوں چند بار تکرار کنند بشرطے کہ معتدل بود نہ دراز ممل ونہ بس کوتاہ مخل وزن مصراع حاصل آید۔

(معیار الاشعار: طوسی، ص ۱۳)

دوسرے لفظوں میں بحر کی آسان تعریف یہ ہے کہ علم عروض کے ذریعے مقرر کردہ خاص اور بنیادی شعری آہنگ بحر کہلاتے ہیں۔ عروضی قاعدے کے مطابق بحریں یا تو ایک رکن

کی تکرار پر مبنی ہوتی ہیں یا ان میں دو ارکان کی مخلوط تکرار ہوتی ہے لیکن مخلوط ارکان کی تکرار کے لیے دو ارکان کا آپس میں مشابہ ہونا ضروری ہے۔ ارکان کی یہ مشابہت دو طرح سے ہوتی ہے (۱) کم کے اعتبار سے یعنی ایک رکن دوسرے رکن سے حروف یا حرکات میں کم ہو جیسے بحر طویل میں فعولن اور مفاعیلن کی تکرار، یہ دونوں ارکان وتد مجموع اور سبب خفیف پر مشتمل ہیں۔ فرق اتنا ہے کہ ایک رکن میں ایک سبب خفیف زائد ہے اور دوسرے رکن میں کم ہے۔ اسی طرح بحر مدید میں فاعلاتن اور فاعلن اور بحر بسیط میں مستفعلن اور فاعلن کی تفصیل ہے۔ (۲) کیفیت کے اعتبار سے یعنی ایک رکن میں اصول کی ایک قسم ہو اور دوسرے رکن میں اسی اصول کی دوسری قسم ہو جیسے بحر منسرح، سریع اور مقتضب میں مستفعلن کے ساتھ مفعولات، یہ دونوں ارکان دو سبب اور ایک وتد سے متشکل ہیں لیکن فرق یہ ہے کہ مستفعلن میں دو سبب خفیف کے ساتھ ایک وتد مجموع ہے اور مفعولات میں دو سبب خفیف کے ساتھ ایک وتد مفروق ہے۔ کسی بحر میں ارکان کی تعداد شعر کے دونوں مصرعوں کے مجموعے پر مشتمل ہوتی ہے۔ یعنی بحر مثمن کا مطلب یہ ہے کہ کسی بحر کے چار رکن ایک مصرع میں اور چار رکن دوسرے مصرع میں ہوں گے۔ کوئی بحر کم سے کم چار ارکان اور زیادہ سے زیادہ آٹھ ارکان پر مشتمل ہوتی ہے حالانکہ فارسی و اردو میں دو رکنی اور سولہ یا اس سے زیادہ رکنی بحریں استعمال کی گئی ہیں لیکن طبیعت پر ناگواری کے سبب رائج نہیں ہو سکیں۔ اس سلسلے میں طوسی لکھتے ہیں:

آں کمترین عددی تکرار دو باشد و بیشتر چہار و زیادت ازیں بسبب
درازی مستعمل نباشد پس از چہار رکن بود یا از شش یا از ہشت رکن۔

(معیار الاشعار: طوسی، ص ۱۳)

عربی عروض کے موجد خلیل بن احمد نے مختلف دوائر کے لحاظ سے پندرہ بحریں ایجاد کیں۔ ان بحروں کے دوائر سے بعد کے زمانے میں مختلف عربی و عجمی علمائے عروض نے سات بحروں کا مزید استخراج کیا۔ جن کی تفصیل مندرجہ ذیل ہے۔

خلیل بن احمد کی ایجاد کردہ بحریں (۱) طویل (۲) مدید (۳) بسیط (۴) کامل (۵) وافر (۶) ہزج (۷) رجز (۸) رمل (۹) منسرح (۱۰) مضارع (۱۱) سریع (۱۲) خفیف (۱۳) مقتضب (۱۴) مجتث (۱۵) متقارب (۱۶) متدارک۔ موجد ابوالحسن اخفش (عربی)

(۱۷) جدید۔ موجد بزرجمہر (عربی) (۱۸) قریب۔ موجد مولانا یوسف نیشاپوری (۱۹) مشاکل۔ موجد نامعلوم (۲۰) عمیق۔ موجد نامعلوم (۲۱) مہمل۔ (۲۲) عریض۔ موجد نامعلوم۔ دوائر کے لحاظ سے عربی عروض میں بحروں کی کل تعداد سترہ ہے جبکہ فارسی عروض میں کل بحریں بائیس ہیں۔ جن میں سے تین بحروں کو موسیقی سے ربط خاص نہ ہونے کی وجہ سے بحر کے درجہ سے خارج کر دیا گیا ہے۔ اس طرح فارسی عروض میں بحروں کی کل تعداد انیس تسلیم کی جاتی ہے۔ بحر جدید، بحر قریب اور بحر مشاکل فارسی شاعری سے مختص ہیں، یہ بحریں عربی شاعری میں مستعمل نہیں ہیں۔ اسی طرح طویل، مدید، بسیط اور وافر عربی شاعری سے مختص ہیں، ان بحروں کو فارسی شعراء نے زیادہ استعمال نہیں کیا ہے۔ اردو شاعری میں اکثر مستعمل بحریں فارسی سے مستعار ہیں لیکن اردو میں بعض ایسی بحریں بھی استعمال کی جاتی ہیں جو فارسی شاعری میں مستعمل نہیں ہیں۔

عروضی قواعد کے اعتبار سے جو بحر دائرے سے متخرج ہوتی ہے اس بحر کو سالم کہا جاتا ہے۔ سالم بحر پر اگر زحاف واقع ہوتا ہے تو اس بحر کو مزاحف کہا جاتا ہے۔ جو بحریں ایک رکن کی تکرار پر مبنی ہوتی ہیں ان بحروں کو مفرد بحر کہا جاتا ہے۔ جن بحروں میں دو ارکان کی تکرار ہوتی ہے ان بحروں کو مرکب بحر کہا جاتا ہے۔ فارسی اور اردو عروض کے مطابق انیس سالم بحریں ہیں جن میں سات بحریں مفرد ہیں اور بارہ مرکب ہیں۔

بحر مکرر

بحر مکرر عروضی اصطلاح ہے جو اردو میں وضع کی گئی ہے۔ اصطلاح میں بحر ہزج مثمن اخرب کو بحر مکرر کہا جاتا ہے جس میں آہنگ کے بہاؤ کے اعتبار سے درمیان میں وقفہ ہوتا ہے اور دو ارکان کی تکرار ہوتی ہے۔

مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن

اس بحر میں ایک مصرع دو مصرعوں کی طرح ہوتا ہے۔

بحرِ میر

اصطلاح میں میر تقی میرؔ کی استعمال کردہ خاص بحر متقارب مزاحف کو بحرِ میر کہا جاتا ہے۔ بحرِ میر کی نو صورتیں ہیں جس کو میرؔ نے سولہ رکنی بحر کے طور پر استعمال کیا ہے۔

(۱) فعلن فعلن فعلن فعل (۲) فعلن فعلن فعل فعلان
(۳) فعلن فعلن فعولن فعلن (۴) فعلن فعل فعول فعولن
(۵) فعل فعولن فعلن فعلن (۶) فعل فعولن فعل فعولن
(۷) فعل فعول فعولن فعلن (۸) فعل فعول فعول فعولن
(۹) فعولن فعلن فعل فعولن

شمس الرحمن فاروقی کے مطابق اس بحر کی دو خصوصیات ہیں (۱) فعلن استعمال نہیں کیا جاتا ہے (۲) ابتداء و صدر میں فعولن یا فعل نہیں ہوتا ہے۔

الٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا — دیکھا اس بیماری دل نے آخر کام تمام کیا

بحرِ میر دراصل ہندستانی آہنگ ہے جسے پنجاب کی قدیم منظوم داستانوں میں استعمال کیا گیا ہے۔

بدیہہ گوئی یا فی البدیہہ

بدیہہ عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "بے سوچی بات، ناگاہ، اچانک۔" بدیہہ گوئی یا فی البدیہہ تذکروں کی اصطلاح ہے۔ محمد حسین آزاد شاہ نصیر کے ذکر میں بدیہہ گوئی کی اصطلاح استعمال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> شاہ صاحب (نصیرؔ) کی بدیہہ گوئی اور طبع حاضرہ نے خاص و عام سے تصدیق اور تسلیم کی سند لی تھی۔

(آبِ حیات: محمد حسین آزاد، ص ۴۹۳)

اصطلاح میں کسی موضوع، منظر یا حالت پر بغیر تامل و توقف، بنا غور و فکر کے ایک دم شعر کہہ دینے کو بدیہہ گوئی یا فی البدیہہ شعر کہنا کہتے ہیں۔ یعنی کسی موقع محل کے لحاظ سے دیے ہوئے موضوع پر اس طرح شعر کہہ دینا جیسے کوئی روانی کے ساتھ گفتگو کرتا ہو۔ غالب کی بدیہہ گوئی کو بیان کرتے ہوئے حالیؔ لکھتے ہیں:

> (مرزا سے ایک نے کہا کہ) فیضی جب پہلی بار اکبر کے روبرو گیا تھا تو اس نے ڈھائی سو شعروں کا قصیدہ اسی وقت ارتجالاً کہہ کر پڑھا تھا۔ مرزا بولے اب بھی اللہ کے بندے ایسے موجود ہیں کہ دو چار سو تو نہیں دو چار شعر تو ہر موقع پر بداہت کہہ سکتے ہیں مخاطب نے جیب سے ایک ڈلی نکالی ہتھیلی پر رکھی اور مرزا سے درخواست کی کہ اس ڈلی پر کچھ ارشاد ہو مرزا نے گیارہ شعر کا قطعہ اُسی وقت موزوں کر کے پڑھ دیا۔

(یادگارِ غالب: مولانا حالیؔ، ص ۳۸ تا ۳۹)

ہے جو صاحب کے کفِ دست پہ یہ چکنی ڈلی — زیب دیتا ہے اسے جس قدر اچھا کہیے
خامہ انگشت بدنداں کہ اسے کیا لکھیے — ناطقہ سر بگریباں کہ اسے کیا کہیے
(غالب)

بدیہہ گوئی شاعر کی فطری اور اکتسابی صلاحیتوں کی پرکھ کا معیار ہے جو مندرجہ ذیل صلاحیتوں پر مبنی ہوتا ہے۔ (۱) شاعری کی روانی طبع یعنی وزن و الفاظ اور خیالات و الفاظ کی ہم آہنگی میں سریع الطبع ہونا (۲) مشقِ سخن (۳) مربوط خیالی (۴) استعارات و تشبیہات کی تلاش میں سریع الفکری۔

بدیہہ گوئی کے معیار میں یہ بات ملحوظ خاطر نہیں ہوتی ہے کہ شعر کس پائے کا ہے بلکہ یہ اہم ہوتی ہے کہ کتنی تیزی کے ساتھ فنی اعتبار سے بے نقص اور بے عیب شعر کہے گئے۔

قدیم فارسی اردو تنقید میں بدیہہ گوئی بڑے اور استاد شاعر ہونے کی دلیل تھی یعنی یہ اس بات کی دلیل تھی کہ فنی رموز و نکات شاعر کی فطرت کا حصہ بن چکے ہیں اور خیالات و الفاظ اس کے سامنے ہاتھ باندھے کھڑے ہیں وہ جب چاہے اور جس طرح چاہے انہیں استعمال کر سکتا ہے۔ مصحفیؔ کو اردو کا سب سے زود گو اور بدیہہ گو شاعر کہا جاتا ہے۔

زود گوئی اور بدیہہ گوئی میں فرق یہ ہے کہ بدیہہ گوئی میں شاعر کے سامنے کوئی موضوع، منظر یا حالت ہوتی ہے جس پر اسے فی الفور شعر کہنا ہوتے ہیں۔ جب کہ زود گوئی میں شاعر ان قیود سے آزاد ہوتا ہے۔

برجستگی

برجستہ فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "چست، ٹھیک فی البدیہہ۔" برجستگی تذکروں کی اصطلاح ہے۔ صابر سید علی شاد کے ذکر میں برجستگی کی اصطلاح کا استعمال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

(شاد) صاحب ذہن سلیم ہے۔ تراکیب سخن، دلچسپ اور برجستگی معانی، ناخن بدل زن۔

(گلستان سخن: مرزا قادر بخش صابر، ص ۲۸۲)

اصطلاح میں شعر کے مضمون وخیال کا الفاظ میں مکمل طور پر گھل مل کر بے جھجک اور بے رکاوٹ انداز میں اس طرح ظاہر ہونے کو برجستگی کہتے ہیں کہ شعر کے مصرعوں میں ایک ضرب الامثال کی سی کیفیت پیدا ہو جائے۔ برجستگی میں بندش کی چستی اور بے تکلف انداز بیان کی کیفیت شامل ہوتی ہے۔ اس طرح برجستگی کی چھ خصوصیات بیان کی جاسکتی ہیں۔

(۱) قوی موسیقی کے لحاظ سے انتہائی رواں آہنگ (۲) الفاظ کا آہنگ میں حل ہو جانا (۳) خیال کا الفاظ میں حل ہو جانا (۴) مرکزی مضمون سے ذیلی مضامین کا عقل عامہ کے اعتبار سے فوری ربط ہونا یعنی مصرع اولیٰ کا مصرع ثانی پر مکمل چسپاں ہونا (۵) صنعتوں کا اس خوبصورتی سے استعمال کہ یہ محسوس نہ ہو کہ صناعی کی گئی ہے۔ (۶) کسی موضوع یا سیاق و سباق پر مکمل چسپاں ہونا۔ اس طرح برجستگی کا تعین سیاق وسباق میں ہی ہو سکتا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ ایک شعر کسی سیاق میں زیادہ برجستہ ہو دوسرا کم۔ برجستہ شعر کسی موضوع یا منظر پر عمومی طور پر مکمل چسپاں ہو جاتا ہے ؎

زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے
(میرؔ)

اس میں میرے سکھانے کی کیا بات ہے جس نے برتا تمھیں بے وفا کہہ دیا
(شادؔ عارفی)

وہ سامنے سر منزل چراغ جلتے ہیں جواب پانو نہ دیتے تو میں کہاں ہوتا
(رازؔ یزدانی)

سن تو سہی جہاں میں ہے ترا فسانہ کیا کہتی ہے تجھ کو خلق خدا غائبانہ کیا
(آتشؔ)

بھیک امیر شہر کے دینے کا انداز سکہ ایسے پھینکا کہ نشہ ٹوٹ گیا
(منظرؔ واحدی)

مذکورہ بالا اشعار میں برجستگی کو ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔

برجستگی کی مذکورہ خصوصیات کے لحاظ سے شعر کے دونوں مصرع بھی برجستہ ہو سکتے ہیں اور ایک مصرع بھی۔ اس لحاظ سے برجستہ شعر اور برجستہ مصرع کی اصطلاحیں استعمال کی جاتی ہیں۔

بلاغت

بلاغت عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "جوان شدن و رسیدن، منتہی کمال در ایراد کلام بر عایت مقتضائے حال یعنی آوردن کلام مطابق اقتضائے مقام شرط فصاحت چرا کہ فصاحت جزو بلاغت است و فصاحت فقط را بلاغت شرط نیست"۔ (غیاث اللغات)

بلاغت شاعری کی تنقیدی اصطلاح ہے جو اردو میں عربی و فارسی زبانوں کے ذریعے رائج ہوئی۔ اصطلاح میں بلاغت لفظ و معنی کی ایسی ہم آہنگی سے عبارت ہے جس کے تحت شعر میں موقع محل کے لحاظ سے مناسب الفاظ میں معنی کی مکمل صورت پذیری اور شعری حسن پیدا ہوتا ہے اور شعر کی زبان عام زبان سے متمائز ہو جاتی ہے۔ بلاغت کا مقصد فقط معنی کی ترسیل نہیں ہے بلکہ زبان کو خوبی اور خوبصورتی کے ساتھ تخلیقی طور پر استعمال کرنا ہے۔ عبدالقاہر جرجانی اسرار البلاغت میں بلاغت کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> بلاغت عبارت ہے کلام کی اس نظم و ترتیب سے جو کہنے والے کے
> ذہن و فکر اور ان کے معانی کے نظم و ترتیب سے وجود پذیر ہوتی ہے۔ نحوی
> صورت بھی معنوی نظم و ترکیب کی حامل ہوتی ہے اور الفاظ ان معنی کی خدمت
> گزاری کرتے ہیں بلاغت کا ادراک ذوق پر منحصر ہے عقل پر نہیں اسرار
> بلاغت کی معرفت اہل علم میں سے صرف ذوق اور خاص ذہنی صلاحیت کے
> مالک ہی کر سکتے ہیں۔

(مشمولہ تاریخ نقد ادبی فارسی، ڈاکٹر عبدالحسین زریں کوب، ترجمہ محمد فضل الرحمن، ص ۵۷)

بلاغت ایک تصور، احساس اور ایک خوبی کا نام ہے جس کے لیے یہ لازمی ہے کہ کلام موقع محل کے مطابق بھرپور اور مکمل ہوتا کہ قاری و سامع اس کلام سے بحسن و خوبی واقف اور ہم آہنگ ہو سکے۔ بلاغت میں لفظ اور معنی دونوں اہم ہوتے ہیں یعنی الفاظ معنی کی ترسیل کے درمیان سے محو نہیں ہوتے بلکہ بلیغ کلام میں معنی کو لفظ سے علیحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ اس لیے بلاغت کی خوبی کلمے کے بجائے کلام میں پیدا ہوتی ہے۔ تمام مشرقی علماء اس بات پر اتفاق رکھتے ہیں کہ بلاغت کے لیے فصاحت لازمی امر ہے یعنی فصاحت جزو بلاغت ہے۔ فتح علی گردیزی بلاغت کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> بلاغت عبارت از مطابقت کلام بمقتضائے مقام مع فصاحت کلام و
> مقام چیزے است کہ متکلم را باعث است بر تکلم علی وجہ خصوص۔

(تذکرہ ریختہ گویاں۔ فتح علی گردیزی۔ ص ۵)

عبدالرحمٰن دہلوی بلاغت کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> بلاغت سے بلاغت المعنی یعنی معنی کو جوں کا توں ادا کرنا، دل کی
> بات پوری پوری سامع کے دل تک پہنچانا تاکہ کلام کا جو اثر ہونا چاہیے پورا
> پورا پیدا ہو۔ بلاغت کا درجہ فصاحت سے بالاتر ہے بلکہ فصاحت کو بلاغت کا
> ایک جزو سمجھنا چاہیے۔

(مراۃ الشعر: عبدالرحمٰن، ص ۸۷)

شبلی نعمانی، نجم الغنی خاں اور دیگر علماء نے بھی بلاغت کی مذکورہ تعریف بیان کی ہے لیکن علوم بلاغت پر غور کرنے سے یہ بات بھی روشن ہوتی ہے کہ کسی بات کو ان علوم کے تحت خوبی

کے ساتھ ادا کرنے سے کلام میں بلاغت کی خصوصیت پیدا ہو جاتی ہے اس کے لیے یہ ضروری نہیں کہ کلام میں فصاحت بھی ہو یعنی اگر کسی شعر میں بہترین تشبیہ، استعارہ یا دیگر محاسن موجود ہوں تو وہ کلام بلاغت کی صفت سے متصف ہوتا ہے لیکن یہ ممکن ہے کہ اس کلام میں الفاظ و محاورے کی کوئی غلطی ہو اور اس لئے وہ کلام غیر فصیح ہو۔ فصاحت کا تعلق زبان، الفاظ، محاورے روزمرہ وغیرہ سے ہے۔ اس لیے فصاحت و بلاغت کلام کی دو علیحدہ علیحدہ خصوصیتیں ہیں اور ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم نہیں ہیں۔ اس سلسلے میں شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

> جس صورت حال کو بلاغت کہتے ہیں وہ بعض مخصوص حالات میں پیدا ہوتی
> ہے اور مخصوص حالات کا مطالعہ مختلف علوم کے تحت ہوتا ہے ان علوم کو مختصراً
> علوم بلاغت کہہ سکتے ہیں لہٰذا اگر کوئی تحریر ان علوم کی روشنی میں جنھیں علوم
> بلاغت کہا جاتا ہے، خوبصورت ٹھہرے تو اسے بلیغ کہا جائے گا۔

(مشمولہ درس بلاغت، ص ۱۲)

شمس الرحمٰن فاروقی نے بلاغت کے لغوی معنی ''تیز زبانی'' تحریر کیے ہیں جو کہ لغوی اعتبار سے غلط ہیں۔ فرہنگ آنندراج اور لغات کشوری کے مطابق تیز زبانی بلاغت کے بجائے فصاحت کے لغوی معنی ہیں۔

یہاں یہ امر بھی قابل غور ہے کہ مشرقی علمائے بلاغت کے نزدیک کسی لفظ محاورے یا ترکیب کی فصاحت شعر کے اندر طے پاتی ہے۔ ممکن ہے کوئی لفظ شعر کے باہر غیر فصیح ہو لیکن شعر کے اندر وہ فصیح قرار پائے۔ اس اعتبار سے فصاحت کو جزو بلاغت تسلیم کر لینے میں کوئی حرج نہیں لیکن ہر مقام پر یہ کیفیت نہیں ہوتی کہ غیر فصیح الفاظ شعر میں استعمال ہو کر فصاحت کے درجے پر پہنچ جائیں۔ اس لیے ہر بلیغ کلام کا فصیح ہونا لازمی امر نہیں ہے ؎

جوانی ہے دل آجانے کے دن ہیں عقل مندو یہ سمجھانے کے دن ہیں
(شاد عارفی)

اس شعر میں عقل مندو لغوی اعتبار سے غیر فصیح ہے۔ صحیح لفظ عقل بسکون قاف ہے لیکن شعر میں عقل کا کاف متحرک ہے۔ اس مطلع میں شاہد احمد دہلوی مدیر ساقی نے سہو سمجھ کر خردمندو کی اصلاح کے ساتھ پرچے میں شائع کیا۔ شاد عارفی نے عقل مندو کی ترکیب کے صحیح ہونے پر اصرار کیا جس کی وجہ یہ تھی کہ شعر ظریفانہ اسلوب کا حامل ہے اور عوام عقل مندو کا تلفظ عقل مندو کرتے ہیں

اس لیے شعر میں طنز کی کیفیت کو پر زور طریقے سے پیش کرنے کے لیے یہ تلفظ زیادہ فصیح اور بلیغ ٹھہرتا ہے ؎

نہ پھول اب اس قدر بلبل گلوں کی آشنائی پر   کہ اب اہل چمن ہنستے ہیں تری احمقائی پر

(حاتم)

اس شعر میں لفظ احمقائی غیر فصیح ہے لیکن شعر کو غیر بلیغ نہیں کہا جا سکتا۔ فارسی میں علی بن محمد المشتہر نے بلاغت کی جامع اور غیر روایتی تعریف بیان کرنے کی کوشش کی ہے لیکن اس تعریف میں قباحت یہ ہے کہ اس میں الفاظ کے بنیادی حسن کو مد نظر نہیں رکھا گیا ہے۔ مشتہر لکھتے ہیں:

(بلاغت) آنست کہ متکلم سخنی گوید نظم یا نثر کہ لفظ او اندک باشد و معنی بسیار۔

(دقائق الشعر: علی بن محمد المشتہر ص ۹۶)

بلاغت کے تعین کے لیے مندرجہ ذیل نکات بیان کیے جا سکتے ہیں۔ (۱) تاکید کی جگہ اختصار نہ ہو (۲) اختصار کے مقام پر اطناب وطوالت نہ ہو (۳) خبر جہاں مقدم ہونا چاہیے وہاں موخر نہ ہو (۴) معرفہ کے مقام پر نکرہ اور نکرہ کے مقام پر معرفہ نہ ہو (۵) محذوف اسناد حقیقی کی جگہ مجازی اور مجازی کی جگہ حقیقی نہ ہو یعنی تشبیہ کی ضرورت کی جگہ استعارہ یا اس کے برعکس نہ ہو (۶) خبریہ انداز کی جگہ انشائیہ یا اس کے برعکس نہ ہو (۷) وصل کی جگہ فصل اور فصل کی جگہ وصل نہ ہو (۸) کلام میں حشو وزوائد نہ ہوں یعنی ہر لفظ معنی پر مکمل طور سے دلالت کرتا ہو (۹) تشبیہ واستعارہ اور دیگر صنعتوں کا بہترین استعمال ہو (۱۰) وزن وقافیہ میں کوئی سقم نہ ہو (۱۱) کم الفاظ میں بہت کچھ کہا گیا ہو لیکن شعر اہمال کے درجے میں نہ ہو (۱۲) جو بات کہی جائے وہ پوری دلیل اور زور سے کہی جائے کہ سامع وقاری اسے تسلیم کرنے کے لیے مجبور ہوں۔ مشرقی علمائے بلاغت نے بلاغت کے تین علوم مقرر کیے ہیں۔ (۱) علم معانی (۲) علم بدیع (۳) علم بیان۔ اس کے علاوہ دو علوم (۱) علم عروض (۲) علم قافیہ اضافی حیثیت رکھتے ہیں چونکہ مشرقی ناقدین کے نزدیک شعر کی تعریف میں وزن وقافیہ بھی شامل ہیں اس لیے علم بلاغت ان پانچوں علوم سے عبارت ہے حالانکہ یہ ضروری نہیں ہے کہ جس شعر میں وزن وقافیہ نہ ہو وہ شعر بلیغ نہ ہو۔ آئین سخنوری میں محمد علی فروغی نے بلاغت کے تین مراتب کا ذکر کیا

ہے (۱) بلاغت کا مقصد یہ ہے کہ سامع جب اس کلام کو سنے تو محظوظ ہو (۲) بلاغت کا مقصد یہ ہے کہ خیال یا شے سے دلبستگی کو دفاعی طور پر ثابت کیا جائے (۳) بلاغت کا مقصد یہ ہے کہ سامع میں کوئی حرکت یا کسی بات کی ترغیب پیدا کی جائے۔ فروغی کے نزدیک بلاغت کا پہلا درجہ ضعیف دوسرا اقوی اور تیسرا اقوی تر ہے۔ بلاغت کے مذکورہ مراتب کی نوعیت سے اختلاف کیا جا سکتا ہے لیکن اس ترتیب سے یہ نتیجہ ضرور اخذ کیا جا سکتا ہے کہ اول درجے کی بلاغت وہ ہے جس میں برہان واستدلال کے ساتھ پرزور طریقے سے کسی خیال کو پیش کیا جاتا ہے کہ قاری اس خیال کو من وعن قبول کرنے کے لیے بخوشی تیار ہو جائے دوسرے درجے کی بلاغت وہ ہوتی ہے جس میں قاری پر شاعر کا خیال حاوی تو ہوتا ہے لیکن اس میں زیادہ گہرائی نہیں ہوتی۔ تیسرے درجے کی بلاغت وہ ہوتی ہے جس میں کسی خیال کو اس طرح پیش کیا جاتا ہے کہ قاری چاہے تو اسے قبول کرلے اور اس سے کوئی نتیجہ اخذ کرلے۔ قاری کی شمولیت کے نقطۂ نظر سے مذکورہ مراتب بلاغت کو معکوس ترتیب میں رکھا جا سکتا ہے اس ترتیب میں دوسرے درجے کی بلاغت آخری درجے میں پہنچ جائے گی۔

بلند آہنگ

آہنگ تاکید اور بے تاکید ہجاؤں سے پیدا ہوتا ہے۔ لفظوں اور حرفوں پر زور اور بل کے سبب شعر کے آہنگ میں فرق پڑتا ہے۔ اس لیے آہنگ کی تشکیل میں طول، سر اور بل کو بڑا دخل ہے۔

طول آوازوں کی اصل یا ان کی بنیاد کو کہتے ہیں۔ گوپی چند نارنگ کے مطابق:

طول بالخصوص مصوتوں کی کیت ہے جو مصوتہ جتنا طویل ہوگا اس کے ادا کرنے میں اتنی زیادہ قوت صرف کرنی ہوگی اور وہ لفظ اتنا ہی نمایاں ہوگا یعنی صوتی زیر وبم میں اس کا کردار نمایاں ہوگا۔

(نثری نظم کی شناخت: گوپی چند نارنگ، مشمولہ اردو شعریات مرتبہ آل احمد سرور، ص ۱۱۷)

جیسے باریکی، تاریکی میں ''ی'' کی آواز، آگاہ اور درگاہ میں ''ہ'' کی آواز دور اور خور

اورنگ زیب قاسمی

میں ''و'' کی آواز طویل ہے۔

بل۔حرفوں پر زور دینے کو کہتے ہیں۔ جہاں مصوتہ طویل ہوگا وہیں بل بھی ہوگا جیسے باریکی، تاریکی، ویرانی وغیرہ میں طویل مصوتے ہونے کی وجہ سے زور ''ب''، ''ت''، ''ر''، ''ک'' پر ہے۔

سُر۔تغیرات آواز کو کہتے ہیں۔ہم ہمیشہ ایک سی آواز میں نہیں بولتے کبھی آواز ہلکی کر لیتے ہیں، کبھی تیز، کبھی اونچی اور نیچی، آواز کا یہی اتار چڑھاؤ سر کہلاتا ہے۔

شعر کے آہنگ کی بلندی اور پستی شعر کی قرأت پر منحصر ہوتی ہے یعنی شعر کو اس طرح پڑھنا کہ اس کی پوری روانی ظاہر ہو جائے۔

بلند آہنگ سر کے اعتبار سے شعر کے لفظی یا مجموعی طور پر اونچے آہنگ کو کہتے ہیں۔ بلند آہنگ دو طرح کا ہوتا ہے۔(الف) معنوی بلند آہنگی (ب) بلند آہنگ الفاظ

معنوی بلند آہنگی

معنوی بلند آہنگ سے مراد یہ ہے کہ جب شاعر شعر میں رجائیت کی بات کرتا ہے تو اس کے بلند حوصلوں، بلند جذبات کا اظہار جن الفاظ میں ہوتا ہے وہ الفاظ بعض اوقات بذات خود بلند آہنگ نہیں ہوتے مگر شعر کا مجموعی آہنگ بلند ہوتا ہے۔ یعنی اس مجموعی آہنگ سے سُر کے اونچے ہونے کا احساس ہوتا ہے۔

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن دل کے بہلانے کو غالبؔ یہ خیال اچھا ہے
سو پشت سے ہے پیشۂ آبا سپہ گری کچھ شاعری ذریعۂ عزت نہیں مجھے
(غالبؔ)

بے کسی میں سابقہ پڑنے پہ اندازہ ہوا آپ کو میں دوست سمجھا تھا بڑا دھوکا ہوا
(شادؔ عارفی)

مندرجہ بالا اشعار میں معنوی بلند آہنگ پایا جاتا ہے جو سُر کو اونچا کر کے پڑھنے کے لیے مجبور کر رہا ہے۔

بلند آہنگ الفاظ

بلند آہنگ الفاظ سے مراد یہ ہے کہ بعض الفاظ میں ایسے حرف ہوتے ہیں جن کی حقیقی آواز دوسری آوازوں سے اونچی ہوتی ہے مثلاً ب، پ، ٹ، ت میں ب کی آواز سے پ کی

آواز چڑھی ہوئی ہے، پ کی آواز سے ت کی آواز اتری ہوئی ہے اور ٹ کی آواز بہت اونچی ہے۔اسی طرح دوسرے حروف کا بھی معاملہ ہے۔ بلند آہنگ الفاظ میں اونچے سُر والے ایک یا زیادہ حروف طویل مصوتہ کے ساتھ شامل ہوتے ہیں یا ان حرفوں کی تکرار ہوتی ہے۔ بلند آہنگ الفاظ کو ادا کرنے میں ایک صوتی ٹھہراو اور رُکاوٹ کا احساس ہوتا ہے اور ایسے الفاظ میں تاکید رکن کی آخری ہجا پر ہوتی ہے۔کلیم الدین احمد نے حسرتؔ موہانی کے مندرجہ ذیل اشعار میں بلند آہنگ الفاظ کی نشاندہی کی ہے۔

تری نمود و ارتقاء جلوہ گہہ حیات کا تیرا ورود معجزہ عالم ممکنات کا
کھینچ دیں اصل فرع میں صاف حدود امتیاز ذہن و نظر کو دے دیا علم صفات و ذات کا
تیرگی جمود سے زندگیاں ہوئیں طلوع عقدہ کیا تو نے حل فلسفۂ حیات کا

اس غزل میں بلند آہنگ لفظوں کی کثرت ہے ارتقاء، جلوہ گہہ حیات، ورود، عالم ممکنات، صفات و ذات، حدود امتیاز، عقدۂ فلسفۂ حیات.....

(عملی تنقید: کلیم الدین احمد، ص ۱۰۹)

بلند پروازی

بلند پروازی فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''عالی خیالی، عالی دماغی، خودستائی''۔ بلند پروازی تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں تخیل کے اعلیٰ و ارفع چیزوں کی طرف مائل ہونے کو بلند پروازی کہتے ہیں یعنی شاعر شعر میں علم اور قیاس کی بنیاد پر اس خارجی دنیا کے دائرہ سے باہر نکل کر ان ماورائی دنیاؤں کے خیالات کو پیش کرے جو ہماری آنکھوں کے سامنے نہیں ہیں یا جن کا تجربہ ہم نہیں کر سکتے یا جن کے بارے میں ہم سوچ بھی نہیں سکتے۔ اس سلسلے میں غلام ربانی تاباںؔ کی شاعری کی حوالے سے لکھتے ہیں:

(تاباںؔ کی) بلند پروازی کا یہ عالم ہے کہ آسمان کے تارے توڑ کر لاتے ہیں ان کے اشعار میں جابجا مشہور ستاروں اور برجوں کا ذکر ہے۔

(الفاظ کا مزاج: غلام ربانی، ص ۹۸)

نیاز فتحپوری مومن کے قصائد کے حوالے سے بلند پروازی پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

ان اشعار میں ذروہ، زہرہ، نحس، تحویل شرف، رابع، سعدی،
تربیع، تقابل، سب علم نجوم کی اصطلاحیں ہیں۔
(مومن کے قصائد: نیاز فتحپوری، مشمولہ مطالعہ مومن، ساحل احمد، ص ۱۳۲)

بلند پروازی کی دو صورتیں ہوتی ہیں۔

(الف) ادنیٰ خیال کو نادر و نایاب اور غریب تشبیہات و استعارات کے ذریعے پیش کرنا۔

شب نظر کی میں نے فرقت میں جو سوئے آسماں — اژدھا تھی کہکشاں عقرب ہر اک سیارہ تھا
اور طائر سے یہ ہوتی عرش پروازی کہاں — نسر طائر خط مرا اس ماہ کو لے کر گیا
(ناسخ)

ان اشعار میں عقرب اور نسر طائر علم نجوم کی اصطلاحیں ہیں جن کی مدد سے شب فرقت کی کیفیت اور محبوب کو نامہ شوق ارسال کرنے کا مضمون بیان کیا گیا ہے۔ ان اصطلاحوں کے استعاراتی مفاہیم نے معمولی مضامین کو بلند کر دیا اور ان میں شدت پیدا کر دی۔

(ب) بلند خیال کو شعر میں سادہ الفاظ میں باندھنا۔

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے — عرش سے ادھر ہوتا کاش کہ مکاں اپنا
(غالب)

بیخود دہلوی کی تشریح کے اعتبار سے اس شعر کا مفہوم یہ ہے کہ ہم اپنی حقیقت اور ماہیت سے بالکل بے خبر ہیں کیونکہ ہمارا مکان عرش اعلیٰ پر واقع ہے کاش ہمارا مکان عرش سے اس طرف ہوتا کہ ہم عرش پر منظر بنا کر اپنے مقام کو اپنی آنکھوں سے دیکھ لیتے لیکن افسوس یہ ہے کہ مکان ایسی بلندی پر واقع ہے جس سے بلند تر اور کوئی جگہ ہے ہی نہیں۔ یعنی یہ کہ انسان کا مقام بلند ترین ہے، اس لیے بلندی کا احساس نہیں ہے وہ صرف پستی کو محسوس کر سکتا ہے۔

آزاد نے بلند پروازی کی اصطلاح عالی دماغی کے معنی میں استعمال کی ہے۔ ولی کے ذکر میں لکھتے ہیں:

ولی کی طبیعت میں بلند پروازی بھی معلوم ہوتی ہے کیونکہ اگرچہ
سودا کی طرح کسی سے دست و گریباں نہیں ہوئے مگر اپنے ہم عصروں پر
چوٹیں کی ہیں۔
(آب حیات: محمد حسین آزاد، ص ۸۴)

نازک خیالی اور خیال بندی بلند پروازی کی بہترین مثال ہے۔

بلند خیال

بلند خیال سے مراد ایسے خیال سے ہے جو عام انسانی ذہن میں آنے والے خیالات سے مقابلتاً آگے پہونچنے والا خیال ہو اور جس سے اعلیٰ اور رجائی جذبہ وابستہ ہو۔ مثلاً ایک عام انسان کو روئے جاناں مہتاب میں نظر آتا ہے لیکن بلند خیال انسان محبوب کو کائنات کی تمام چیزوں سے بڑھ کر سمجھتا ہے۔ اسی طرح ایک انسان خوشی سے خوش اور غم سے پریشان نظر آتا ہے لیکن ایک بلند خیال غم میں بھی خوشی کے پہلو تلاش کر لیتا ہے اور زندہ رہنے کا جذبہ رکھتا ہے۔ بلند خیال کی وضاحت کرتے ہوئے مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

خیال کی بلندی سے مراد یہ نہیں کہ کوئی ایسی عجیب اور انوکھی بات کہی جائے جو عام آدمی کی سمجھ سے باہر ہو بلکہ خیال رکیک اور عامیانہ نہ ہو، شریفانہ ہو اور جو جذبہ اس خیال سے وابستہ ہے اس میں حیوانیت نہ ہو انسانیت ہو اگر کہیں پست فطرت بندہ نفس کے خیالات دکھانا ہوں تو اس میں رکاکت اور عامیانہ پن اور حیوانیت سب کچھ ہونا چاہیے ورنہ شعر اصلیت سے دور ہو جائے گا۔
(ہماری شاعری معیار و مسائل: مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۶۴)

مذکورہ بالا اقتباس کی روشنی میں یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ بلند خیال اعلیٰ اور بہترین شعری زبان یعنی تشبیہات و استعارات اور مقدمات کا استعمال ہے۔ ظاہر ہے شعری اظہار کا اہم مقصد معنی میں شدت اور تاثر پیدا کرنا ہے اس لیے مدحیہ یا ہجویہ موضوعات سے زبان کی ارفعیت پر کوئی فرق نہیں پڑتا۔ بلند خیال تخیل کی بلند پروازی کا نتیجہ ہوتا ہے۔

بلند خیالی کا تعلق اعلیٰ جذبہ، مشاہدے علم اور انسانی اقدار سے ہے۔ انسان واشیا کا گہرا علم وادراک، گہرا مشاہدہ بلند خیالی کی بنیادیں ہیں۔

نقش نازبت طناز بہ آغوش رقیب   پائے طاؤس پئے خامۂ مانی مانگے

(غالبؔ)

بیخود دہلوی کے مطابق اس شعر کا مفہوم یہ ہے کہ آغوش رقیب میں اس بت طناز کی تصویر اس قدر بدنما معلوم ہوتی ہے کہ اس کے کھینچنے کے لیے بجائے موقلم پائے طاؤس دست مانی میں ہونا چاہیے یعنی یہ کہ جس طرح طاؤس کے پروبال اور اعضائے جسم حسین وخوبصورت مایۂ فخر وناز واقع ہوئے ہیں۔ اسی طرح اس کے پانو بدرنگ اور بدصورت، اس کے حسن و جمال کے لیے موجب ننگ وعار پیدا ہوئے ہیں اسی طرح رقیب سے ہم آغوشی کی حالت میں اس کی ناز کرنے والی تصویر کی کیفیت ہے۔ یعنی رقیب انتہائی بدنما ہے اور باعث ننگ وعار ہے یہ تصویر اور قلم سے کھینچ ہی نہیں سکتی سوائے مور کے پیروں کے۔

مندرجہ بالا شعر میں شاعر نے معشوق کی بے حیائی کو جس انداز سے پیش کیا ہے وہ بلند خیالی کا نمونہ ہے۔ ایک عام خیال کا انسان اس منظر کو دیکھ کر صرف ہنس اور کوے کی مثال دے سکتا تھا لیکن شاعر کی بلند خیالی نے اسے عام سطح سے بلند کر دیا جس میں علم مشاہدے اور تخیل تینوں کا دخل شامل ہے

اس غیرت ناہید کی ہر تان ہے دیپک   شعلہ سا لپک جائے ہے آواز تو دیکھو

(مومنؔ)

خود پرستی مٹ گئی قدر محبت بڑھ گئی   ماتم احباب ہے تعلیم روحانی مجھے

(چکبستؔ)

شاعر کو دوستوں کی وفات کے بعد ان کی قدر کا احساس اس لیے ہوا کہ وہ اب کس کے مقابلے میں اپنے آپ کو برتر سمجھے گا اس شعر میں شاعر نے عمومیت سے بالا ہو کر آہ وزاری کے بجائے دوستوں سے اخلاقی اور روحانی فائدوں کا تذکرہ کیا ہے۔

ہزارادہ پرستی خدا کو کیا جانے   وہ بدنصیب جسے بخت نارسا نہ ملا

(یگانہؔ)

مندرجہ بالا اشعار میں بلند خیالی کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔

بلندیٔ فکر

بلندی فکر سے مراد یہ ہے کہ شاعر عمومی مسائل سے ہٹ کر ماورائی مسائل پر گہرائی سے غور وخوض کرے اور کوئی نتیجہ برآمد کرنے کی کوشش کرے۔ بلندی فکر اور بلندی تخیل میں فرق یہ ہے کہ تخیل کی بلندی بھی فکر کی بلندی کی وجہ سے ہوتی ہے۔ فکر کی بلندی مسائل کی گہرائی میں اترنے کی وجہ سے ہوتی ہے مثلاً اس بات کی فکر کرنا کہ زمین ٹھہری ہوئی ہے یا رواں ہے، یا چاند اپنی روشنی رکھتا ہے یا نہیں، مذہب کی ضرورت زندگی کے لیے کیوں ہے؟ خدا ہے بھی یا نہیں؟ وغیرہ سوالات پر غور کرنا ایک عام فکر کی بات نہیں۔ بلند تخیل صرف بلند مقامات تک پہنچتا ہے۔ مسائل یا ان کے نتائج سے اسے کوئی سروکار نہیں ہوتا۔ جبکہ بلندی فکر مسائل سے جوجھتی ہے، وہ یا تو ان کے حل تلاش کرتی یا نئے پیچیدہ مسائل سامنے لاتی ہے

کیا زہد کو مانوں کہ نہ ہو گرچہ ریائی   پاداش عمل کی طمع خام بہت ہے

(غالبؔ)

اگر کج رو ہیں انجم لامکاں تیرا ہے یا میرا   مجھے فکر جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا

اسے صبح ازل انکار کی جرأت ہوئی کیسے   مجھے معلوم کیا وہ راز داں تیرا ہے یا میرا

(اقبالؔ)

جبکہ تجھ بن نہیں کوئی موجود   پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے

ہیں زوال آمادہ اجزا آفرینش کے تمام   مہر گردوں ہے چراغ رہگزار بادیاں

(غالبؔ)

مذکورہ بالا اشعار بلندی فکر کے حامل ہیں۔ فکری بلندی شعر کو فلسفے اور سائنس سے ممتاز کرتے ہوئے اس مقام پر پہنچا دیتی ہے جسے سقراط اور افلاطون نے صداقت اور آگہی کا فلسفہ قرار دیا تھا۔ فکری بلندی جذبۂ عشق سے معمور ہوتی ہے لیکن یہ عشق تلاش صداقت اور معرفت حقیقت کا ہوتا ہے۔

بنائے مضمون

بناء عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں'' عمارت، نیو عمارت کی''۔ بنائے مضمون تذکروں کی اصطلاح ہے جو اردو میں فارسی زبان کے ذریعے رائج ہوئی۔ اصطلاح میں بنائے مضمون اس مروجہ واسطے کو کہا جاتا ہے جس کے حوالے سے شاعر اپنے احساسات و جذبات اور خیالات کو پیش کرتا ہے یعنی شعر کا وہ کلیدی استعارہ جو اپنے مروجہ مفہوم، خصوصیات اور انسلاکات کے ساتھ شاعر کے خاص خیال یا مضمون کو ظاہر کرتا ہے بنائے مضمون کہلاتا ہے۔ آزاد بلگرامی ماہر اکبر آبادی کے ذکر میں بنائے مضمون کی اصطلاح استعمال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

یافت قید صورتی ہر نغمہ اش از اوستاد
کس برنگ ہند کار نغمہ را صورت نداد

بنائے مضمون ایں بیت بر آں ست کہ اوستادان موسیقی ہند ہر نغمہ را صورتی قرار دادہ واند و آں را مصور سازند تو امی یکی از نغمات ہند ست کہ شکل آہو دارد۔

(خزانۂ عامرہ: آزاد بلگرامی، ص۳۴۲)

ابن مریم ہوا کرے کوئی میرے دکھ کی دوا کرے کوئی
(غالب)

اس شعر کی بنائے مضمون ابن مریم حضرت مسیح کا لوگوں کے دکھ درد کا مداوا کرنا، اور مردوں کو زندہ کرنا ہے جبکہ شعر کا مضمون متکلم کا درد لا دوا ہے۔

وے دن گئے کہ آنکھیں دریا سی بہتیاں تھیں سوکھا پڑا ہے اب تو مدت سے یہ دو آبہ
(میر)

اس شعر کی بنائے مضمون دو آبہ یعنی دو دریاؤں کا برابر بہنا اور سوکھ جانا ہے جبکہ شعر کا مضمون آنکھوں کا بہنا اور سوکھ جانا ہے۔ بنائے مضمون اور مرکزی خیال یا بنیادی خیال میں فرق

یہ ہے کہ مرکزی خیال شاعر کا خاص جذبہ احساس اور مضمون ہوتا ہے جبکہ بنائے مضمون وہ واسطہ ہوتا ہے جس کے ذریعے مرکزی خیال کو پیش کیا جاتا ہے۔ مذکورہ اشعار میں بنائے مضمون دو آبہ اور ابن مریم ہے جبکہ مرکزی خیال آنکھوں کا بہنا اور درد لا دوا ہے۔ ان دونوں اشعار میں نفس مضمون غم زدگی اور بیچارگی کا احساس ہے۔ اردو میں اکثر مضامین کی بنا فارسی و عربی تلمیحات و اساطیر پر قائم ہے۔ اس سلسلے میں شبلی نعمانی لکھتے ہیں:

مذہبی اعتقادات اور خیالات کے متعلق جس قدر اصطلاحات اور تلمیحات ہیں سب عرب سے ماخوذ ہیں جن پر سیکڑوں مضامین کی بنیاد ہے۔

(شعرالعجم جلد چہارم، شبلی، ص۱۱۱)

بندش

بندش فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں'' گانٹھ، گرہ، بندھن''۔ اصطلاح میں شعر کی ہیئت و بحر میں مضمون کے الفاظ و تراکیب، فقروں اور جملوں کی ترتیب کو بندش کہتے ہیں۔ محمد عسکری بندش کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

شعر کے الفاظ کے نشست و ترتیب جس سے شعر کے حسن و قبح پر بڑا اثر پڑتا ہے۔

(آئینۂ بلاغت: محمد عسکری، ص۲)

چراغوں کو آنکھوں میں محفوظ رکھنا بڑی دور تک رات ہی رات ہوگی
(بشیر بدر)

اس شعر میں مضمون کو ظاہر کرنے کے لیے شعر کی بحر میں الفاظ، فقروں اور جملوں کی ترتیب شعر کی بندش ہے۔ بندش اپنی خاصیت کے لحاظ سے دو طرح کی ہوتی ہے۔ (الف) چست بندش (ب) سست بندش۔

(الف) چست بندش: بندش کی چستی سے مراد یہ ہے کہ بحر کے تقاضوں کو پورا کرتے ہوئے شعر کے مضمون و معنی الفاظ کے ساتھ پوری طرح پیوستہ ہوں یعنی ایک لفظ

دوسرے لفظ کی مناسبت سے ہو اور ایک دوسرے کی پشت پناہی کرتا ہوا ہو۔ شعر میں الفاظ کی ترتیب حتی الامکان قواعد کے اعتبار سے ہو۔ کوئی بھی لفظ غیر ضروری محض بحر کو پورا کرنے کے لیے نہیں رکھا گیا ہو اور اس کے ساتھ ہی شعر کی روانی اور موسیقی کا بھی پورا دھیان رکھا گیا ہو۔ بندش کی چستی کی مثال یہ ہے کہ اگر شعر میں کسی لفظ کی کمی بیشی کی جائے تو وہ شعر بے معنی ہو جائے۔ بندش کی چستی شعر میں لفظ و معنی اور آہنگ کے حسین امتزاج کا نام ہے جس کا احساس ذوق سلیم سے ہوتا ہے۔ بندش کی چستی کو بیان کرتے ہوئے شبلی نعمانی لکھتے ہیں:

> یہ ایک وجدانی چیز ہے اس کی تعریف اور تحدید نہیں ہو سکتی لیکن مذاق سلیم آسانی سے اس کا احساس کرتا ہے۔
>
> (شعر العجم جلد دوم: شبلی نعمانی، ص ۲۹)

پروفیسر محمد حسن بندش کی چستی کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> بندش کی چستی الفاظ کا ایسا استعمال ہے جو تعداد میں کم سے کم ہوں اور کیفیت کو اس طرح احاطہ کر سکتے ہوں اور ان میں کوئی ڈھیلا پن یا گنجلک نہ ہو۔۔۔۔ بندش کی چستی لفظ اور معنی، اظہار و احساس کے درمیان ایک لطیف توازن قائم کرنے کا نام ہے۔
>
> (مشرق و مغرب میں تنقیدی تصورات کی تاریخ: محمد حسن، ص ۱۷۴)

چلا ہے او دل راحت طلب کیا شادماں ہو کر　　زمین کوئے جاناں رنج دے گی آسماں ہو کر
اسی خاطر تو قتل عاشقاں سے منع کرتے تھے　　اکیلے پھر رہے ہو یوسف بے کارواں ہو کر
(عشق)

دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے　　آخر اس درد کی دوا کیا ہے
(غالب)

نظر کے ساتھ جو دل کو قبول ہوتے ہیں　　چمن میں سارے کہاں چند پھول ہوتے ہیں
(فرید عرشی)

مندرجہ بالا اشعار میں بندش کی چستی کو ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔ ہر لفظ اپنی جگہ مکمل اور بھرپور ہے، کوئی بھی لفظ غیر ضروری نہیں ہے۔ لفظیات کا برمحل استعمال شعر کے آہنگ کو اثر پذیری اور خوبصورتی عطا کر رہا ہے۔

(ب) سست بندش: بندش کی سستی سے مراد یہ ہے کہ بحر کے تقاضوں کے بموجب مضمون و معنی الفاظ سے پوری طرح چسپاں نہ ہوں، شعر میں غیر ضروری الفاظ یا تعقید لفظی ہو یا شعر کی لفظیات بحر کے آہنگ میں پوری طرح حل نہ ہو۔

دیکھیں گے آئینہ تو سمجھ جائیں گے خود آپ　　آئینہ کس سبب سے ہے حیراں نہ پوچھیے
(قمر)

اس شعر کے پہلے مصرع کی بندش سست ہے کیونکہ "سمجھ جائیں گے خود آپ" کے ٹکڑے میں، ایک تو جائینگے شعر کے آہنگ میں پوری طرح حل نہیں ہو پایا ہے جو سننے اور پڑھنے میں قباحت پیدا کر رہا ہے دوسرے "خود آپ" میں آپ کا الف وصل ہو کر شعر کے حسن کو متاثر کر رہا ہے۔ بیخود دہلوی نے اس مصرع میں مندرجہ ذیل اصلاح کر کے مصرع کے بندش کو چست کر دیا ہے

دیکھیں گے آئینہ تو سمجھ لیں گے آپ بھی

ہوائے سرد نے ٹھنڈا کیا اسیروں کو　　پیام موت نہاں مژدہ بہار میں ہے
(شوق سندیلوی)

اس شعر کے پہلے مصرع کی بندش سست ہے۔ ہوائے سرد اور ٹھنڈ دونوں ایک ہی معنی کے لفظ استعمال ہوئے ہیں۔ فانی بدایونی نے اس مصرع پر مندرجہ ذیل اصلاح دے کر مصرع کی بندش کو چست کر دیا ہے

ہوائے باغ نے ٹھنڈا کیا اسیروں کو

وصل کا وعدہ کیا اس نے یہی تھوڑا نہیں　　التجا پر میری اس نے بات تو مانی مری
(عاجز)

اس شعر کی بندش سست ہے کیونکہ "یہی تھوڑا نہیں" خلاف محاورہ ہے۔ پھر دونوں مصرعوں میں اس نے کی تکرار بھی اچھی ہے سیماب اکبرآبادی نے اس شعر پر مندرجہ ذیل اصلاح دے کر شعر کی بندش کو چست کر دیا ہے

وصل کا وعدہ کیا اس نے یہی کچھ کم نہیں　　التجا کے بعد اتنی بات تو مانی مری
ہزار کام لوں میں ضبط و احتیاط کے ساتھ　　کھلے نہ راز یہ سب ان کے اختیار میں ہے
(شوق)

اس شعر کے پہلے مصرع کی بندش سست ہے کیونکہ ضبط و احتیاط کے ساتھ کام لینا

خلاف محاورہ فصاحت ہے "ضبط واحتیاط سے کام لینا" بولا جاتا ہے۔ لفظ "ساتھ" حشو ہے اس مصرع پر سیماب اکبر آبادی نے مندرجہ ذیل اصلاح دے کر مصرع کی بندش کو چست کر دیا۔

ہزار ضبط سے میں کام لوں محبت میں

(ماخوذ، دستورالاصلاح، سیماب اکبر آبادی)

ذرا وصال کے بعد آئینہ تو دیکھ اے دوست   ترے جمال کی دوشیزگی نکھر آئی

(فراق)

اس شعر میں "اے دوست" فقرہ حشو ہے کیونکہ شعر کے معنی اس کے بغیر بھی پورے ہو جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ شعر کے خارجی وداخلی آہنگ کے اعتبار سے "اے دوست" میں ت کی صوتی سختی ناگوار گزرتی ہے۔ یہاں صوتی اعتبار سے ملائم آوازوں کی ضرورت تھی اس لیے اس شعر کی بندش سست ہے۔

سر پہ ہوائے ظلم چلے سو جتن کے ساتھ   اپنی کلاہ کج ہے اسی بانکپن کے ساتھ

(مجروح)

اس شعر کے پہلے مصرع "سر پہ" فقرہ حشو ہے "ہوائے ظلم کے چلنے" سے معنی پورے ہو جاتے ہیں۔ دوسرے مصرع میں بانکپن زائد ہے اس لیے کہ کج کلاہی بانکپن کی ہی علامت ہے۔ تیسرے یہ کہ "بانکپن کے ساتھ" اور "جتن کے ساتھ" فقروں کا آہنگ مضمون ومعنی کے اعتبار سے بہتر محسوس نہیں ہوتا اس لیے اس شعر کی بندش سست ہے۔

بولتا ہوا قافیہ

بولتا ہوا قافیہ مشاعروں کی اصطلاح ہے جو اردو میں وضع کی گئی ہے۔ اصطلاح میں کسی شعر کے مصرع ثانی میں واقع ایسے قافیہ کو بولتا ہوا قافیہ کہا جاتا ہے جس کے مصرع اولی کا مضمون اس خاص قافیے پر واضح دلالت کرتا ہے اور سامع کو مصرع اولی سے قافیے کا علم ہو جاتا ہے۔ لیکن اس کے لیے یہ ضروری ہے کہ سامع کو غزل کی زمین اور قافیے کا حرف روی معلوم ہو۔ اس کے علاوہ ایسے قافیے کو بھی بولتا ہوا قافیہ کہا جاتا ہے جو شعر کے مضمون کو تجویز کرتا ہے۔

خدا بچائے ترے پاکباز چہرے سے   گناہ کرنے کی عادت چھڑائے دیتا ہے

(طالب رامپوری)

خیال زلف دوتا میں نصیر پیٹا کر   گیا ہے سانپ نکل اب لکیر پیٹا کر

(شاہ نصیر)

اس شعر کے سلسلے میں محمد حسین آزاد کا یہ خیال بالکل درست ہے کہ اگر اس غزل میں نصیر قافیہ نہیں ہوتا تو یہ مضمون ہاتھ نہیں آتا۔

بولتا ہوا مصرع

بولتا ہوا مصرع مشاعروں کی اصطلاح ہے جو اردو میں وضع کی گئی ہے۔ اصطلاح میں کسی شعر کے ایسے مصرع ثانی کو بولتا ہوا مصرع کہا جاتا ہے جس میں مصرع اولی کے مضمون کی مصرع ثانی پر واضح اور مروجہ دلالت ہونے کی وجہ سے سامع کو مصرع اولی سے مصرع ثانی کا علم ہو جاتا ہے لیکن اس کے لیے یہ ضروری ہے کہ سامع کو غزل کی زمین، اس کی رسومیات اور شاعر کے اسلوب کا علم ہو۔

آپ جن کے قریب ہوتے ہیں   وہ بڑے خوش نصیب ہوتے ہیں

(نوح ناروی)

اس مطلع کے مصرع اولی سے مصرع ثانی کا علم ہو جاتا ہے یعنی مروجہ مضمون ہونے کے سبب سامع کو اس بات کا اندازہ ہو جاتا ہے کہ مصرع ثانی میں کیا بات کہی جائے گی۔

جگر کا درد اوپر سے کہیں معلوم ہوتا ہے   جگر کا درد اوپر سے نہیں معلوم ہوتا ہے

(نوح ناروی)

اس مطلع میں بھی وہی صورت ہے۔

بہاریہ کلام یا بہاریہ شعر

بہار فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''بسنت رت، نارنج کا پھول، لطف، رونق، خوشی، سرسبزی۔'' بہاریہ کلام سے مراد ایسے کلام سے ہے جس میں موسم بہار بالخصوص برسات کی کیفیت اور اس کے لوازمات کے وسیلے سے گفتگو کی گئی ہو۔ موسم بہار میں زخموں کا ہرا ہونا، جنون کا طاری ہونا، مستی اور سرخوشی کا بڑھنا، پھولوں کا کھلنا وغیرہ بہاریہ کلام کے موضوعات ہے۔ رند کی ایک مکمل غزل بہاریہ ہے ۔

جھوم جھوم آتی ہے گھنگھور گھٹا ساون کی	ٹھنڈی ٹھنڈی چلی آتی ہے ہوا ساون کی
خون عشاق سے پھر بہنے لگی گندھنے لگی	رنگ لائی ترے ہاتھوں میں حنا ساون کی
لہلہانے لگے جنگل ہوئے پھر کھیت ہرے	روپ دکھلانے لگی نشو و نما ساون کی

(رند)

کیا فصل بہاری نے شگوفے ہیں کھلائے	معشوق ہیں پھرتے سر بازار بسنتی

(امانت)

مشاعروں کی اصطلاح میں غزلیہ کلام یا اشعار کو بہاریہ کہا جاتا ہے۔

بہاریہ دور

بہاریہ دور مشاعروں کی اصطلاح ہے یہ عام طور سے اس مقام پر استعمال کی جاتی جہاں مشاعرہ ایک سے زائد حصوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ یعنی ایسا مشاعرہ جس کا پہلا حصہ نعتیہ، منقبتیہ، مسالمہ یا کسی دوسری نوعیت کا ہوتا ہے اور اس کا دوسرا حصہ موضوع کی پابندی سے آزاد ہوتا ہے جسے بہاریہ دور کہا جاتا ہے۔ عام طور سے بہاریہ دور غزلیہ شاعری سے عبارت ہوتا ہے لیکن اس کے لیے ایسی کوئی شرط لازمی نہیں ہے۔ دہلی اور لکھنو وغیرہ میں پچیس تیس برس قبل اور

دبستان رامپور میں موجودہ دور بھی ہر مشاعرہ کا آغاز حمد و نعت و منقبت سے ہوتا ہے جس کے بعد اصل مشاعرہ شروع ہوتا ہے جسے بہاریہ دور کہا جاتا ہے۔

بھرتی کا شعر

بھرتی کے شعر سے مراد ایسے شعر سے ہے جسے محض غزل پورا کرنے کے لیے کہا گیا ہو۔ ایسے شعر کو غزل اور شاعر کے معیار کے اعتبار سے صرف اس لیے شعر کہا جاتا ہے کہ اس میں وزن و قافیہ ہوتا ہے۔ بڑے شاعر کا بھرتی کا شعر دوسرے اشعار کے مقابلے میں سپاٹ ہوتا ہے اور ادنیٰ شاعر کا شعر ہی نہیں ہوتا ۔

روک لو گر غلط چلے کوئی	بخش دو گر خطا کرے کوئی

(غالب)

غالب کے معیار کے اعتبار سے اس غزل میں مذکورہ شعر بھرتی کا ہے جس کی وجہ یہ ہے کہ اس شعر میں غالب کا منفرد اسلوب اور نکتہ آفریں مزاج نمایاں نہیں ہوتا۔ اس طرح کے اشعار درجہ سوم کے شاعروں کے یہاں بھی بدرجہ اتم موجود ہیں۔

بیت

بیت عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''ایک وزن کے دو مصرع یا شعر''۔ بیت علم عروض اور تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں بیت دو باہم مربوط موزوں مصرعوں کو کہتے ہیں۔ خاص کر مثنوی کے دو مربوط مصرع بیت کہلاتے ہیں۔ اس لحاظ سے نظم وغیرہ کے دو مصرع بھی بیت ہوتے ہیں۔ جن میں کوئی خیال مکمل نہ ہو۔ سعادت یار خاں ناصر میر کے ذکر میں لکھتے ہیں:

چونکہ میر کی موزونی طبیعت جو ہر ذاتی تھی جو دشنام زبان تک آئی مصرع یا بیت ہوگئی۔

(خوش معرکہ زیبا: سعادت خاں ناصر، ص ۱۴۰)

موت سے کس کو رستگاری ہے   آج وہ کل ہماری باری ہے

(شوق)

بیت اور شعر میں فرق یہ ہے کہ شعر مضمون و معنی کے اعتبار سے دوسرے اشعار سے آزاد ہوتا ہے اور شعریت کا حامل ہوتا ہے۔ جبکہ بیت دو موزوں مصرعوں کا ارتباط ہے۔

بے ساختگی

بے ساختہ فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''بے تکلف، برجستہ، بے بناوٹ'' اور ساختہ کے لغوی معنی ہیں مرتب، موجود، آمادہ۔ بے ساختگی تذکروں کی اصطلاح ہے۔ مرزا قادر بخش صابر بے ساختگی کی اصطلاح استعمال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> کبھی بے تکلفی کی طرز اور بے ساختگی کی وضع متقاضی ہے کہ اگر اس طرز دلربا کو طرز بیان نہ بخشیے، آئینۂ اوصاف نگاری بے تمثال اور جلوۂ یار فروشی بے خریدار رہے گا۔

(گلستان سخن: قادر بخش صابر، ص ۱۲۶)

اصطلاح میں شعر میں صفائی و آمد اور سادگی کی خصوصیت کو بے ساختگی کہتے ہیں۔ یعنی کسی شعر کا بغیر کاوش کے سادگی کے ساتھ یکا یک ذہن میں آجانا بے ساختگی ہے۔ بے ساختہ شعر میں ایسی برجستگی ہوتی ہے جس سے یہ احساس ہوتا ہے کہ شعر کو بنایا نہیں گیا ہے بلکہ شعر اچانک خود بخود ہو گیا ہے اور اگر شعر کو سوچ سمجھ کر کہا جاتا ہے تو شعر ویسا نہیں ہوتا۔ بے ساختگی شعر کی ایک صفت ہے۔ اس سے مراد یہ نہیں ہے کہ واقعتاً شعر شاعر کے ذہن میں خود بخود آ گیا یا اس نے کدوکاوش کے بعد ایسا شعر تخلیق کیا۔ بے ساختگی سے متصف شعر سے ذوق سلیم کے حامل قاری و سامع کو ایک خوشگوار تحیر اور استعجاب ہوتا ہے۔ بے ساختگی کی وضاحت کرتے ہوئے فیض احمد فیض لکھتے ہیں:

> بے ساختہ سے ہمیں ایسی تحریریں یا اشعار مراد لینا چاہییں جس میں کوئی بے جا نمائش کوئی تصنع کوئی آورد محسوس نہ ہو۔

دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے   آخر اس درد کی دوا کیا ہے

(غالب)

ایسے اشعار بے ساختگی کی ادنیٰ مثالیں ہیں اگر کوئی شاعر زیادہ گہرے اور زیادہ دقیق تجربات کا ایسی سہولت سے اظہار کرے تو ہمیں اس کے اشعار کو بے ساختگی سے متصف کرنا چاہیے۔''

(میزان: فیض احمد فیض، ص ۴۵)

زندگی درد سر ہوئی حاتم   کب ملے گا مجھے پیا میرا

(شاہ حاتم)

کعبہ کس منہ سے جاؤ گے غالب   شرم تم کو مگر نہیں آتی

(غالب)

ایک رنگین سی بغاوت پر   کٹ گیا سارے خاندان سے میں

(اظہر عنایتی)

جی حضوری نہ ہو فطرت جس کی   خوش کہاں رہتے ہیں حاکم اس سے

(فرید عشی)

برجستگی اور بے ساختگی میں فرق یہ ہے کہ ہر برجستہ شعر بے ساختہ ہوتا ہے لیکن ہر بے ساختہ شعر کے لیے یہ ضروری نہیں کہ وہ برجستہ بھی ہو یعنی برجستگی کے لیے یہ شرط بھی ہے کہ اس کا سیاق و سباق اتنا عمومی ہو کہ عام قاری اسے اپنے سیاق و سباق سے مکمل طور پر ہم آہنگ کر سکے۔ اس لیے برجستہ اشعار میں ضرب المثل بننے کے پورے امکان ہوتے ہیں۔

بے معنی

بے معنی فارسی زبان کا مرکب لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''پوچ و بیہودہ و باطل۔'' بے معنی تنقیدی اصطلاح ہے جو اردو میں فارسی زبان کے ذریعے رائج ہوئی۔ اصطلاح میں ایسے کلام کو بے معنی کہا جاتا ہے جو موقع و محل کی مناسبت نہیں رکھتا ہو یا جس کلام سے موقع و محل کی وضاحت نہیں ہوتی ہو یا کسی موضوع کے سلسلے میں کوئی ایسی بات کہنا جو اس موضوع کے دائرۂ کار سے باہر ہو، بے معنی ہے۔ اس کی چار صورتیں ہوتی ہیں۔ (۱) شعر میں کہی گئی بات

موضوع سے بہت دور کا تعلق رکھتی ہو اور یہ دوری نہ تو مضمون کی وسعت کو بڑھاتی ہو اور نہ ہی اس سے معنی میں کوئی باریک نکتہ پیدا ہوتا ہو (۲) شعر میں کہی جانے والی بات موضوع کے دائرۂ کار کے بالکل خلاف ہو یعنی شعر میں کوئی ایسی بات بیان کی گئی ہو جو عقل وخیال کے اعتبار سے غلط ہو (۳) شعر میں ایک خارجی اور سطحی بات ہو جس سے کائنات کے بارے میں کوئی علم نہیں ہوتا ہو (۴) شعر اکہرے معنی کا حامل ہو۔ تذکروں کی تنقید میں بے معنی کی اصطلاح بے وقعت کلام اور معنی پر الفاظ کی کمزور دلالتوں کے لیے استعمال کی گئی ہے یعنی شعر سے کوئی بات سمجھ میں تو آتی ہے لیکن اس بات پر الفاظ کی منطقی دلالت کمزور ہونے کے سبب اس کو آسانی سے رد کردیا جائے۔ سراج الدین خاں آرزو تنہا کے ذکر میں بے معنی کی اصطلاح استعمال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

(تنہا) در اغلاق معنی سخن را بجائے رسانیدہ بود کہ اکثر سخن سنجان او را بی معنی گو قرار دادہ بود۔ الحق داد وقت دادہ۔ دریں صورت فکر او از منبع ادراک دوری افتد

(مجمع النفائس: آرزو، ص ۳۴)

افضل سرخوش کاقم کے ذکر میں لکھتے ہیں:

بر طبع واستادی خود مغرور بود۔ از غایت بر خود غلطی اکثر پوچ و بے معنی گفت واز مردم چشم تحسین می داشت۔

(کلمات الشعرا: افضل سرخوش، ص ۶۷)

محمد حسین آزاد اور شمس الرحمن فاروقی دونوں ناقدین کے نزدیک بے معنی شعر وہ ہے جس میں فقط مضمون ہو لیکن ان دونوں ناقدین کے مفہوم میں فرق یہ ہے کہ آزاد ایسے شعر کو بے معنی کہتے ہیں جس سے شاعر کا مدعا واضح نہیں ہوتا۔ یعنی شعر کی بنائے مضمون ظاہر ہوتی ہے لیکن اس کا مرکزی خیال غیر واضح ہوتا ہے جبکہ فاروقی کے نزدیک بے معنی شعر وہ ہے جس میں اکہرے معنی ہوتے ہیں یعنی شعر میں جو کچھ بظاہر کہا گیا ہے اس شعر کے معنی اس سے زیادہ نہیں ہوتے۔ محمد حسین آزاد نازک خیالی کے ذیل میں بے معنی کی اصطلاح استعمال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

اکثر صورت ہائے بے معنی کے جانور وہاں نکلتے تھے جن کا نام ان کے معتقدوں نے نازک خیالی اور رنگین بیانی رکھا تھا یہ جانور حرف بے آواز اور بے

حروف کے زمرے میں پھرتے تھے جن کا خلاصہ یہ تھا کہ سراسر مضمون مدعا غائب۔

(نیرنگ خیال، آزاد، ص ۱۴۰)

مہمل شعر اور بے معنی شعر میں فرق یہ ہے کہ مہمل شعر میں تمام الفاظ وتراکیب کے مجموعے سے مکمل اور مربوط تصور پیدا نہیں ہوتا ہے جبکہ بے معنی شعر میں تصور پذیری کا عنصر ہوتا ہے لیکن وہ مضمون کے سیاق وسباق سے ربط نہیں رکھتا دوسری صورت میں بے معنی شعر میں معنی کی ایک سطح ہوتی ہے جو اپنے سیاق وسباق سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہوتی ہے۔

انڈا مرغی مرغا انڈا ڈنڈا لانا ڈنڈا ڈنڈا

یہ شعر مہمل ہے

بیٹھ جاتا ہوں جہاں چھاؤں گھنی ہوتی ہے ہائے کیا چیز غریب الوطنی ہوتی ہے

(شفیق جونپوری)

اس شعر میں مضمون ہے معنی نہیں ہیں۔ اس شعر میں ایک غریب الدیار کی کیفیت کو ظاہر کیا گیا ہے اور کوئی خاص بات نہیں کہی گئی ہے۔ بے معنی شعر میں قاری کا ذہن کسی اور طرف موڑنے کی صلاحیت نہیں ہوتی۔

پابند غزل

پابند غزل سے مراد ایسی غزل ہے جس کی خارجی ہیئت مروجہ اور روایتی ہوتی ہے یعنی فارسی اور اردو کی قدیم اور کلاسیکی غزل پابند غزل ہے۔ پابند غزل کی اصطلاح بیسویں صدی کے نصف اول سے آزاد غزل کے نقیض طور پر استعمال کی جاتی ہے جس میں غزل کے اشعار کے دونوں مصرع وزن حقیقی کے حامل یعنی ہم وزن ہوتے ہیں۔

گھر جل گیا تو لوگوں کی ہمدردیاں ملیں
برسات آنے والی تھی چھپر بدل گیا

اخبار کے حروف میں نظریں الجھ گئیں
شاید ہمارے چشمے کا نمبر بدل گیا

(مرتضی فرحت)

مذکورہ بالا اشعار پابند غزل کے ہیں۔

پرکاری

پرکاری فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "موٹا پا، عیاری، چالاکی۔" پرکاری تذکروں کی اصطلاح ہے اس اصطلاح کو مصحفی نے ریاض الفصحا اور قدرت اللہ قاسم نے مجموعہ نغز میں استعمال کیا ہے۔ اصطلاح میں شعر میں زبان و بیان کے تخلیقی استعمال، معنوی تہ داری، ہمہ گیری اور رمزیاتی اور کنایاتی اثر انگیزی کو پرکاری کہتے ہیں۔ پرکاری قاری میں حیرت و استعجاب کی کیفیت پیدا کرتی ہے اور شعر کو سحر بناتی ہے۔ یعنی ایک عام بات کو اس انداز سے کہنا کہ وہ عام ہوتے ہوئے بھی خاص ہو جائے۔ عبادت بریلوی پُرکاری کی اصطلاح استعمال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> زبان کے استعمال کا شعور نہ صرف داغؔ کے یہاں ہے بلکہ امیرؔ و جلالؔ اور تسلیمؔ کے یہاں بھی اپنے شباب پر نظر آتا ہے ان سب کے یہاں پُرکاری نہیں ہے لیکن سادگی میں انہوں نے پُرکاری کو پیدا کیا ہے۔
>
> (غزل اور مطالعہ غزل: عبادت بریلوی، ص ۳۷۷)

گوپی چند نارنگ میرؔ کی شاعری کے حوالے سے پُرکاری کی اصطلاح استعمال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> (میرؔ کے) اشعار کا خواص پسند ہونا، ادائے خیال، لطف زبان، اور حسن کاری کے ان تمام تقاضوں کو پورا کیے بغیر ممکن نہیں تھا جو غزل کی صدیوں کی شعری روایت کا حصہ بن چکے تھے یعنی بغیر شدید نوعیت کی پُرکاری کے خواص پسندیدگی کا سوال ہی پیدا نہیں ہوسکتا۔
>
> (اسلوبیات میرؔ: گوپی چند نارنگ، ص ۱۱)

ایسا پرکار شعر جو بظاہر سادہ اور معمولی نظر آتا ہے یعنی اس میں کوئی دقیق خیال یا مرعوب کرنے والا انداز نہیں ہوتا لیکن اس کے الفاظ کا دروبست، محاورہ، اور روزمرہ کا بے تکلف استعمال رچے بسے شعری مذاق کا حامل ہونے کے سبب اثر آفریں ہوتا ہے، شعر کی یہی صفت سادگی میں

پرکاری کہلاتی ہے ؎

ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں
اب دیکھیے ٹھہرتی ہے جا کر نظر کہاں
ہوتی نہیں قبول دعا ترک عشق کی
دل میں اگر نہ ہو تو زباں میں اثر کہاں
(حالیؔ)

گراں ہے دل پہ غم روزگار کا موسم
ہے آزمائش حسن نگار کا موسم
(فیضؔ)

خوب پردہ ہے کہ چلمن سے لگے بیٹھے ہیں
صاف چھپتے بھی نہیں سامنے آتے بھی نہیں
(داغؔ)

پرگوئی

پُرگو فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "زیادہ کہنے والا۔" پرگوئی تذکروں کی اصطلاح ہے جسے میر حسن نے تذکرہ شعرائے اردو اور قدرت اللہ قاسم نے مجموعہ نغز میں استعمال کیا ہے۔ اصطلاح میں کسی بھی موضوع پر کسی بھی صنف سخن میں زیادہ سے زیادہ بے اٹک اشعار کہنے والے اور کئی لہجوں اور اسالیب پر قدرت رکھنے والے شاعر کو پُرگو کہا جاتا ہے۔ عبادت بریلوی مصحفی کی شاعری کے حوالے سے پرگوئی کی اصطلاح استعمال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> مصحفی بڑے پُرگو شاعر تھے اور اسی لیے ان کے یہاں اس مخصوص رنگ کے ساتھ کئی رنگ ملتے ہیں۔
>
> (غزل اور مطالعہ غزل: عبادت بریلوی، ص ۲۹۰)

کل میں جو راہ میں اسے پہچان رہ گیا
کچھ وہ بھی مجھ کو دیکھ کر حیران رہ گیا
قفس سے چھوڑے ہے اب مجھ کو کیا تو اے صیاد
چمن کے بیچ کہاں موسم بہار رہا
خواب تھا یا خیال تھا کیا تھا
ہجر تھا یا وصال تھا کیا تھا
چمکی بجلی سی پر نہ سمجھے ہم
حسن تھا یا جمال تھا کیا تھا
(مصحفیؔ)

مصحفی کے مذکورہ بالا اشعار کئی رنگوں کے حامل ہیں پہلے شعر میں سادگی میں پرکاری ہے جب کہ دوسرے شعر میں مضمون آفرینی ہے اور آخر کے دونوں اشعار کیفیت و معنی آفرینی کے حامل ہیں۔

پست خیال

پست فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "نیچا، کمینہ، بخیل، کم رتبہ"۔ "پست خیال" تذکروں کی اصطلاح ہے۔ "گلشن بے خار" میں شیفتہ نے میر کے ذکر میں اس اصطلاح کو استعمال کیا ہے۔

اصطلاح میں پست خیال سے مراد ایسے خیال سے ہے جو سطحی جذبات کی حد سے باہر نہیں نکلے اور جس میں ابتذال اور خود غرضی بھی شامل ہو۔ پست خیال صرف زندگی کی ظاہری لذتوں سے جڑا ہوا ہوتا ہے۔ اس میں کوئی بصیرت افروز عنصر نہیں ہوتا۔ میر کے کلام میں جا بجا اس طرح کے اشعار ہیں جن میں "امرد پرستی" اور "ہوس ناکی" اپنے عروج پر ہے۔ لیکن دوسری طرف میر کے یہاں مادی عشق بھی سب سے اعلیٰ و ارفع شکل میں موجود ہے۔ شیفتہ نے میر کی شاعری کی اس خصوصیات کو پست و بلند سے تعبیر کیا تھا۔ پست خیال کا مفہوم اخلاقی اقدار اور تصور کائنات سے جڑا ہوا ہے۔ جس کا تعین شعر کے انداز سے ہوتا ہے۔ طنز و مزاح کی صورت میں شعر کے خیال کو پست نہیں کہا جا سکتا۔

پست خیال کی وضاحت کرتے ہوئے امداد امام اثر لکھتے ہیں:

> (پست خیال انسان) بلا تامل زنان بازاری کے مناقب لکھنے کے لیے تلے رہتے ہیں اور کلام کی ترکیب ایسی بری رکھتے ہیں کہ جس سے معشوق بازاری کے سوا معشوق حقیقی مراد ہی نہیں لیا جا سکے اس طرح جوش جوانی وغیرہ کا بیان اس بد مذاقی کے ساتھ کرتے ہیں کہ جس سے تنفر پیدا ہوتا ہے...... کچھ شک نہیں.... تقاضائے بشریت سے ناجائز امور کی طرف زنہار طبیعت کو میلان بھی ہوتا ہے مگر جوانی کے ایسے معاملات زنہار اس قابل نہیں کہ شاعر ان کو بڑے ذوق و رغبت کے ساتھ شعروں میں باندھے۔

(کاشف الحقائق: امداد امام اثر، ص ۸۳)

مذکورہ اقتباس سے ظاہر ہے کہ اثر کے نزدیک پست خیالی جنسی امور سے عبارت ہے لیکن محض جنسیت ہی پست خیالی نہیں ہے، جنسی جذبہ بھی گہرا ہوتا ہے۔ پست خیالی جذبہ و خیال کی وہ سطحیت ہے جس میں محض وقتی تلذذ ہوتا ہے۔

خط نمودار ہوا وصل کی راتیں آئیں — جس کا اندیشہ تھا منھ پر وہی باتیں آئیں
(وزیر)

دوہی لب شیریں ہم کو کافی ہے — دودھ تھوڑا سا بس دکھا دینا
(عزیز بقائی)

پیچیدہ خیال

پیچیدہ فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "لپٹا ہوا، مشکل، ملفوف"۔ "پیچیدہ خیال" تذکروں کی اصطلاح ہے۔ مجموعہ نغز میں قدرت اللہ قاسم نے اس اصطلاح کو استعمال کیا ہے۔ اصطلاح میں پیچیدہ خیال ایسے بنیادی خیال کو کہتے ہیں جس سے وابستہ دوسرے خیالات کا سیدھا واسطہ نہ ہو کر الجھا ہوا اور پیچ دار واسطہ ہوتا ہے یعنی بنیادی خیال کئی دوسرے خیالات میں الجھا ہوا ہوتا ہے۔ جس کی تفہیم کے لیے کئی خیالات کی پرتیں اتارنا پڑتی ہیں۔ شعر کے اصل مضمون تک رسائی حاصل کرنے کے لیے الفاظ کے باہمی معنی میں تخئیلی ربط پیدا کرنا پڑتا ہے۔

شعر میں خیال کی پیچیدگی دو صورتوں سے پیدا ہوتی ہے۔ ایک تو یہ کہ کوئی خیال خود شاعر کے ذہن میں بھی پوری طرح واضح نہ ہو بلکہ اس کی ایک دھندلی تصویر ہو جس کو اس نے شعر میں ظاہر کیا ہے۔

سورج کو چونچ میں لیے مرغا کھڑا رہا — کھڑکی کے پردے کھینچ دیے رات ہو گئی
(ندا فاضلی)

دوسرے یہ کہ خیال تو واضح ہو لیکن اس کو بیان کرنے کا طریقہ یا تو جان بوجھ کر یا غیر ارادی طور پر گنجلک ہو جس سے اس کی تفہیم میں دشواری ہوتی ہے۔

سر پہ ہجوم درد غریبی سے ڈالیے — وہ ایک مشت خاک کہ صحرا کہیں جسے
(غالب)

بنیادی خیال یہ ہے کہ شاعر بیوطنی کی تکلیفوں سے تنگ آکر اپنے سر پر صحرا کی خاک ڈالنا چاہتا ہے یعنی مرجانا چاہتا ہے۔ اس خیال کو ادا کرنے کے لیے شاعر نے صحرا کے لیے مشت خاک کا استعارہ استعمال کیا پھر اس مشت خاک کو لغوی معنی میں استعمال کر کے صحرا کو اپنے سر پر ڈال لیا۔ یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ صحرا کو مشت خاک کیوں کہا گیا؟ اس کی وجہ یہ ہے کہ انسان کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس کی تخلیق مٹی بھر خاک سے ہوئی ہے اور یہ کائنات انسان کے لیے بنائی گئی ہے یعنی مٹھی بھر خاک کا اجتماع انسان ہے اور اس کا بکھراو تمام کائنات ہے، صحرا اس بکھراو کی علامت ہے۔ اس لحاظ سے صحرا کی کل حقیقت مٹھی بھر خاک ہوئی۔ غالب نے اس شعر میں "سر پر خاک ڈالنے" کے محاورہ سے بھی استفادہ کیا ہے۔ اقبالؔ نے اس استعارے کو دوسری جہت سے استعمال کیا ہے۔

ہوں مشت خاک پر فیض پریشانی سے صحرا ہوں　　　نہ پوچھو میری وسعت کی زمیں سے آسماں تک ہے
(اقبالؔ)

نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا　　　کاغذی ہے پیراہن ہر پیکر تصویر کا
(غالبؔ)

مندرجہ بالا اشعار میں خیال کی پیچیدگی ملاحظہ کی جا سکتی ہے۔

پیرایۂ ادا

پیرایۂ ادا فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "سجاوٹ، زیبائش، آرائش، زیور"۔ پیرایۂ ادا تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں مستعمل واقعات، استعارہ، علامت، تمثیل اور طریقۂ کار وغیرہ کے ذریعہ کسی خیال کو شعر میں پیش کرنے کو پیرایۂ ادا کہتے ہیں۔ شبلی نعمانی شیخ سعدی کی شاعری کے حوالے سے پیرایۂ ادا پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> (سعدیؔ) شیخ کے کمال شاعری کا اصلی معیار اس کا پیرایۂ ادا ہے
> اس سے زیادہ کوئی شخص اس بات کا اندازہ نہیں کر سکتا کہ کس مضمون کے مؤثر
> کرنے کا سب سے بڑھ کر کون سا طریقہ ہے.... مثلاً دولت وحکومت کی

> تحقیر ایک پامال مضمون ہے جو سیکڑوں دفعہ لوگ مختلف پیرایہ میں ادا کر چکے
> ہیں۔ لیکن شیخ کا ایک شعر سب پر بھاری ہے۔
>
> گدا را کند یک درم سیم سیر　　　فریدوں بہ ملک عجم نیم سیر
>
> شیخ نے فلسفیانہ طریقہ سے ثابت کر دیا ہے کہ دولتمندی درحقیقت محتاجی ہے۔
>
> (شعر العجم جلد دوم: شبلی نعمانی، ص ۸۸)

گلوں میں رنگ بھرے باد نو بہار چلے　　　چلے بھی آؤ کہ گلشن کا کاروبار چلے
(فیضؔ)

اس شعر میں حسن وعشق کے پیرائے میں سیاسی سماجی معنویت پیدا کی گئی ہے۔

ہو گئے دفن ہزاروں ہی گل اندام اس میں　　　اس لیے خاک سے ہوتے ہیں گلستاں پیدا
(ناسخؔ)

اس شعر میں استدلالی پیرائے میں حسن کی وضاحت کی گئی ہے۔ پیرایۂ ادا طرز ادا کی ایک قسم ہے۔

پیکر

پیکر فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "کالبد وجثہ وصورت، وتن و بمعنی بت نیز آمدہ لہٰذا بت خانہ را پیکرستان گویند کہ بتاں را آں جای نہادہ اند"۔ (فرہنگ آنندراج)

پیکر فلسفے اور شعری تنقید کی اصطلاح ہے جو اردو میں فارسی اور انگریزی زبانوں کے ذریعے رائج ہوئی۔ پیکر کی اصطلاح تذکروں میں استعمال کی گئی ہے لیکن بیسویں صدی میں پیکر انگریزی اصطلاح image کے ترجمہ کے طور پر استعمال کی گئی۔ image لاطینی لفظ imago کے مترادف ہے جس کے لغوی معنی ہیں Imitation نقل۔

فلسفے کی اصطلاح میں حواس ظاہرہ سے ادراک کیے جانے والے معروض کا ذہن پر مرتسم ہونے والا نقش پیکر کہلاتا ہے۔ پیکر حس مشترک میں قائم ہو کر خیال کا حصہ بنتا ہے یعنی پیکر معروض کی شبیہ اور اس کا عکس ہوتا ہے اس لیے ایک پیکر کی یاد یا تجربہ دوسرے پیکر کو ابھارتا

ہے جیسے نارنگی کو دیکھ کر اس کی کھٹاس کا احساس کرنا۔ یہاں ہرا رنگ اور کھٹاس دونوں حسی پیکر ہیں لیکن ہرے رنگ کا ادراک بلا واسطے ہوتا ہے جبکہ کھٹاس کا ادراک ماضی کے تجربے اور ہرے رنگ سے اس کے منسلک ہونے کی بنیاد پر کیا جاتا ہے۔ مغربی فلسفی جان ہاسپرس نے لاک اور ہیوم کے خیالات Ideas سے متعلق نظریات سے بحث کرتے ہوئے خیال کو دو اجزاء میں منقسم کیا ہے (۱) تمثال یا پیکر (۲) تصور۔ تمثال حواس ظاہرہ سے محسوس کی ہوئی اشیاء کا ذہن میں اعادہ کرنا جبکہ تصور محسوس کی ہوئی چیزوں سے غیر محسوس چیزوں کو ذہن میں موجود بنانا یا ان کی تفہیم کرنا ہے۔ اس سلسلے میں جان ہاسپرس لکھتے ہیں:

> خیال کے استعمال سے تصور و تمثال دونوں کے معنی ادا کیے جا سکتے ہیں۔ مندرجہ بالا فلسفی یوں تو اکثر خیال کو تمثال کے معنی میں استعمال کرتے رہے ہیں لیکن اکثر بحثوں میں انہوں نے ایسی باتیں کہی ہیں جہاں لفظ تصور زیادہ برمحل نظر آتا ہے سرخ کو دیکھے بغیر اس کی تمثال ممکن نہیں مگر اس سے یہ نتیجہ نہیں ہوتا کہ سرخ کا تصور بھی ناممکن ہے۔
>
> (فلسفیانہ تجزیہ ایک تعارف: جان ہاسپرس، ترجمہ سلطان علی شیدا، ص ۱۳۵)

اس بیان سے واضح طور پر یہ بات سامنے آتی ہے کہ تمثال یا پیکر تصور سے علیحدہ ایک چیز ہے۔ جیسے انسانی ذہن میں مابعد الطبیعاتی اشیاء کا تصور ہوتا ہے ان کی تمثال نہیں ہوتیں۔ مشرقی فلسفے میں تمثال و پیکر کے لیے صورت کی اصطلاح استعمال کی گئی ہے۔ علم نفسیات کی رو سے مادی، محسوساتی اور تجرباتی نقوش کو معروض کی عدم موجودگی میں ذہن میں حاصل کرنا پیکر یا تمثال ہے۔ تمثال کی تعریف کرتے ہوئے بورنگ ایڈونگ لکھتے ہیں:

> آموزش کے بعد جس کو اہمیت حاصل ہے وہ انسان کی صلاحیت تمثیل Representiation ہے وہ ایک غائب معروض Object کا بھی جوابی عمل کر سکتا ہے، کیونکہ وہ یہ آموز کر سکتا ہے کہ ایک حاضر معروض کو اس غائب معروض کی مثیل بن جانے دے، کیونکہ وہ خود اپنے اندر ایک مثیل پیدا کر لیتا ہے۔ ان اندرونی مثیلوں کو تمثال کہا گیا ہے انسان کے لیے جو معروض نظر سے غائب ہوتا ہے وہ ذہن سے غائب نہیں ہوتا۔
>
> (نفسیات کی بنیادیں: ترجمہ ہلال احمد زبیری، ص ۴)

علم نفسیات کی مذکورہ تعریف سے دو باتیں سامنے آتی ہیں (۱) نارنگی کی کھٹاس سے نیبو کی کھٹاس فرض کرنا، اس صورت میں نارنگی حاضر معروض ہوگی اور نیبو غیر حاضر معروض (۲) نارنگی کو دیکھ کر اس کی کھٹاس کے احساس سے منھ میں پانی آنا، ایک حاضر معروض کے طور پر بصری تجربہ ہے اور غیر حاضر معروض کے طور پر کھٹاس کا احساس ہے۔ اول الذکر صورت جان ہاسپرس کے تصور کے مترادف ہے جس کا اظہار اور قیام حسی پیکروں کی بنیاد پر ہی ہوتا ہے۔ علم نفسیات کی رو سے پیکر خالص ذہنی عمل ہے۔

مغربی شاعری کی تنقید میں پیکر تجربی بیان کے مقابلے مجرد ی بیان ہے۔ یعنی شعری بیان فلسفے کی طرح اشیاء کو کلی طور سے بیان نہیں کرتا بلکہ اس میں جزئیات کی شمولیت ہوتی ہے۔ بہ الفاظ دیگر پیکر ایسے بیان سے عبارت ہے جس میں تجربات و خیالات کو بیان محض کے بجائے حواس کو بیدار کرنے والی صورتوں میں بیان کیا جاتا ہے یعنی پیکر میں قاری شعر میں بیان کیے ہوئے تجربے کو محسوس کر کے اس کی بنیاد پر متخیلہ کی مدد سے دیگر نتائج برآمد کرتا ہے جیسے کشمیر میں بہت ٹھنڈ ہوتی ہے یہ نہ کہہ کر ایسے تلازموں کو بیان کیا جائے کہ قاری میں ان الفاظ کے ذریعے سے ٹھنڈ کی کیفیت بیدار ہو جائے اور قاری اس کیفیت کی بنا پر شاعر پر مرتب ہونے والے اثرات کو قیاس کر سکے۔ مغربی مفکرین نے پیکر کے مفہوم کو جس قدر وسیع معنی میں استعمال کیا ہے اس کے تحت پیکر، خیال اور تصور میں حد فاصل قائم کرنا دشوار ترین امر ہے۔ کوڈل کے مطابق خیال پیکر کی مجرد شکل ہے اور پیکر خیال کی محسوس شکل۔ اور بعض کے نزدیک لفظ ہی خیال ہے اور خیال ہی لفظ ہے۔ اس اعتبار سے کوئی بھی شعر پیکر سے عاری نہیں ہو سکتا۔ دوسری بات یہ کہ شاعری کا بنیادی وصف محسوسات کا اظہار ہے اس لیے پیکر کے بغیر کسی شعر کا ہونا ناممکن ہے۔ اس سلسلے میں سی۔ ڈی لیوس لکھتے ہیں:

> پیکر ہر شاعری میں Constant کی حیثیت رکھتا ہے اور ہر شعر بجائے خود ایک پیکر ہے۔ رجحان آتے اور جاتے رہتے ہیں اور تبدیل ہوتے ہیں۔ فیشن بدلتے رہتے ہیں۔ یہاں تک کہ مفہوم میں بھی جزوی تبدیلی رونما ہو سکتی ہے لیکن پیکر ہمیشہ اور ہر حال میں شاعری کی روح کی حیثیت رکھتا ہے۔
>
> (The Poetic image-C.D. Lewis p-17)

پیکر کے سلسلے میں لیوس کا یہ بیان شبلی اور عبدالرحمٰن دہلوی کے مصوری اور محاکات کے تصور کے مترادف ہے۔ عبدالرحمٰن دہلوی نے خاص طور سے محاکات کی بحث میں اس امر پر زور دیا ہے کہ شاعرانہ مصوری مادی اور خارجی صورتوں کو پیش نہیں کرتی بلکہ ذہنی صورتوں کو پیش کرتی ہے۔ محاکات کا مطلب پیچ کی کنٹری کرنا نہیں ہے بلکہ نفسیاتی کیفیت کو پیش کرنا۔ مغرب میں ان امور کا تفصیلی جائزہ لیا گیا جبکہ مشرق میں یہ باتیں اشاروں کی شکل میں موجود تھیں۔

انسائیکلوپیڈیا پوئٹری اینڈ پوئٹکس میں حواسی اور اوارکی پیکروں کی سات قسمیں بیان کی گئی ہیں۔ (۱) بصری پیکر اس کی چار قسمیں ہیں (الف) روشنی کا پیکر (ب) صفائی کا پیکر (ج) رنگ کا پیکر (د) حرکت کا پیکر (۲) سماعی پیکر (۳) شامی پیکر (۴) مزوقی پیکر (۵) لمسی پیکر۔ اس کی تین قسمیں ہیں (الف) حرارتی پیکر (ب) برودتی پیکر (ج) نم آلود پیکر (۶) عضوی پیکر جیسے دل کی دھڑکن (۷) عضلاتی پیکر۔ روبن اسکیلٹن نے زبان کے اعتبار سے پیکروں کی خصوصیات اور ان کی درجہ بندی کرتے ہوئے ۱۹ اقسام بیان کی ہیں۔ (۱) سادہ پیکر۔ ایسے الفاظ جو حواس ظاہرہ کے تجربے کی طرف اشارہ کرتے ہیں جیسے گرمی، آواز، سخت (۲) غیر حسی پیکر۔ ایسے الفاظ جو غیر حسی نوعیت کی طرف اشارہ کرتے ہیں جیسے عقل، وجدان (۳) فوری پیکر۔ ایسے الفاظ جو حسی تصورات کو یکدم اجاگر کرتے ہیں۔ (۴) مبہم پیکر۔ ایسے الفاظ جو حواس کو پوری طرح بیدار کرنے کے بجائے ہلکا سا اشارہ کرتے ہیں جیسے ملنا، جلنا، توانائی (۵) تجریدی پیکر۔ ایسے الفاظ جو حسی تجربے سے علیٰحدہ نوعیت کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ جیسے انسانیت، عشق، (۶) اجتماعی پیکر۔ دو الفاظ سے بننے والے پیکر جیسے تخنجر قاتل، شب دیجور (۷) پیچیدہ پیکر۔ الفاظ وتراکیب میں شامل حقیقی پیکروں کا ایک دوسرے سے منسلک ہونا جیسے چلتے پھرتے لوگ (۸) اجتماعی تجریدی پیکر۔ الفاظ کی ایسی ترکیب جس میں کوئی بھی لفظ حقیقی پیکر کا مشار الیہ نہ ہو جبکہ ان الفاظ کا ہر ایک جز اپنی جگہ پیکریت کا حامل ہو جیسے ایماندارانہ تجارت۔ تجریدی اجتماعی اور تجریدی پیچیدہ پیکر۔ متعدد الفاظ وتراکیب پر مشتمل پیکر۔ جیسے نگاہ غلط انداز۔

(The Poetic pattern Robin & Skelton p. 91-91

مشمولہ اردو غزل میں پیکر تراشی: ڈاکٹر شبیہ رسول)

مذکورہ بالا لسانی پیکروں کے اقسام سے اس بات کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ مغربی ناقدین

کے نزدیک تمام زبان پیکر سے عبارت ہے۔ مشرقی شعریات میں زبان کے عمل کو صورت معنی کہا گیا ہے۔ جے۔ اے کڈون نے پیکروں کی اس بحثات میں سہل ترین درجہ بندی کی ہے۔ کڈون کے مطابق انگریزی ادب میں image اور imagery کی اصطلاحیں متعدد تعبیراتی مفہوم کی حامل ہیں۔ عام طور سے imagery کی اصطلاح کسی معروض، حرکت وعمل، احساسات و جذبات، تفکرات وخیالات اور حواسی اور غیر حواسی ذہنی کیفیات وتجربات کو زبان کے ذریعے بیان کرنے سے عبارت ہے۔ کڈون نے پیکر کی تین اقسام بیان کی ہیں۔ حقیقی پیکر literal image کسی شعر یا جملے کے ایسے الفاظ سے ابھرنے والا پیکر جس کے الفاظ لغوی معنی کے حامل ہوں جیسے وہ کمرے میں آیا اور کرسی پر بیٹھ گیا۔ اس جملے میں کمرے میں کسی کا آنا اور کرسی پر بیٹھنے سے پیدا ہونے والا پیکر حقیقی پیکر ہے۔ ادراکی پیکر Perceptual image ایسے پیکر کو کہا جاتا ہے جو کسی عمل سے متعلق ہوتا ہے۔ تصوراتی پیکر Conceptual image۔ ایسے پیکر کو کہا جاتا ہے جس میں ایک پیکر حقیقی اور دوسرا تصوراتی ہوتا ہے جیسے خدا کا گھر۔ یہاں گھر ایک حقیقی پیکر ہے اور خدا کا گھر تصوراتی پیکر ہے۔

اس کے ہونے تک چمن تھا گھر یہ اندازہ ہوا وہ گیا گویا قفس کا بند دروازہ ہوا

(واحد القادری)

اس شعر میں اس کا ہونا حقیقی پیکر ہے، گھر سے چمن کا اندازہ ہونا ادراکی پیکر ہے اور اس کے جانے سے قفس کے دروازے کا بند ہونا تصوراتی پیکر ہے۔ پیکر کی مذکورہ بالا اقسام سے یہ بات بھی مترشح ہوتی ہے کہ پیکر ایک ذہنی صورت حال یا سمجھ میں آنے والا معروض ہے۔ پیکر کے لیے حواس کی بیداری شرط نہیں ہے اگر یہ شرط ہوتی تو غیر حسی پیکر اور تجریدی پیکر کے کیا معنی ہیں۔ ان پیکروں سے کس طرح حواس خمسہ بیدار ہوتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ایک پیکر کے لیے یہ ضروری نہیں کہ وہ فی نفسہٖ حواس کو بیدار کرے بلکہ اس پیکر کی تشریح جب بھی ہوگی وہ حواسی نوعیت کی ہوگی جیسے انسانیت کو جب بھی سمجھا جائے گا تو انسانوں کے تناظر میں حواسی اور تجرباتی اعتبار سے سمجھا جائے گا۔ لیکن شاعری کے تناظر میں پیکر کی تعریف یہی کی جائے گی کہ شعر میں کوئی بھی لفظ یا فقرہ جو حواس ظاہرہ کے تجربے پر مبنی ہو پیکر ہے۔ پیکری الفاظ کے معنی براہ راست عقلی تفہیم کے بجائے حواس کی وساطت سے سمجھے جاتے ہیں اور تصور وشے میں مماثلت ومشابہت کا رشتہ ہوتا ہے یعنی پیکر شے کی حواسی خصوصیات پر دھیان کو مرتکز کر دیتا ہے۔ ہیوم کے نزدیک شعری زبان چونکہ وجدان کی زبان ہوتی ہے جس کے

ذریعے شاعر اپنے احساس کو قاری کے ذہن میں منتقل کرتا ہے اس لیے یہ ضروری ہے کہ قاری شعر کے الفاظ کو مادی اشیاء کی طرح محسوس کر سکے۔ شاعری میں استعمال ہونے والی تمام صنعتیں اور الفاظ پیکر کا درجہ رکھتے ہیں۔ اس سلسلے میں اسٹیفن جے براؤن لکھتے ہیں:

استعارہ، تشبیہ، مجاز مرسل، تمثیل، معمہ، قصہ، افسانہ، علامت اور اشارہ
سب کو ایک عنوان دیا جا سکتا ہے اور وہ عنوان ہے پیکر۔

(The World of imagery-p21)

اردو میں شمس الرحمٰن فاروقی، یوسف حسین خاں، انیس ناگی اور پروفیسر انیس اشفاق نے پیکر کی مذکورہ بالا تعریف بیان کی ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی پیکر کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

ہر وہ لفظ جو حواس خمسہ میں سے کسی ایک (یا ایک سے زیادہ) کو
متوجہ اور متحرک کر دے پیکر ہے یعنی حواس کے اس تجربے کی وساطت سے
ہمارے متخیلہ کو متحرک کرنے والا لفظ پیکر کہلاتا ہے۔

(شعر غیر شعر اور نثر: شمس الرحمٰن فاروقی، ص ۱۸۸)

لیکن یہ ناقدین پیکر کو تشبیہ کے مماثل قرار دیتے ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے تخلیقی زبان کے ذیل میں پیکر کو تشبیہ کی ارتقائی شکل کے طور پر بیان کیا ہے جبکہ انیس ناگی کے نزدیک تشبیہ میں وجہ شبہ واضح ہوتا ہے اور پیکر میں غیر واضح۔ پروفیسر انیس اشفاق کے نزدیک پیکر کے لیے تشبیہ کی کوئی شرط نہیں، سیدھے سادھے الفاظ میں بھی کسی پیکر کو ابھارا جا سکتا ہے۔ ان ناقدین کی آراء سے قطع نظر پیکر کی سیدھی تعریف یہی ہے کہ پیکر حواس خمسہ کو بیدار کرتا ہے۔ اس بیداری کے عمل میں کسی لفظ کی حیثیت تشبیہ، استعارے، علامت یا تمثیل وغیرہ کی ہو سکتی ہے۔ منظر نگاری، واقعہ نگاری، وصف نگاری وغیرہ طریقۂ کار میں بھی پیکر ابھرتے ہیں۔

انبار تن و سر کے سراسر تھے زمیں پر — تن تھے کسی جا اور کہیں سر تھے زمیں پر
کاٹے ہوئے ہتھیار برابر تھے زمیں پر — جوشن کہیں ٹکڑے کہیں مغفر تھے زمیں پر
بے جاں کہیں دو اہل ستم ساتھ پڑے تھے
ریتی پہ کہیں پانو کہیں ہاتھ پڑے تھے

(میر انیس)

مذکورہ بالا مرثیے کے بند میں پروفیسر انیس اشفاق کے مطابق جنگ کے نقشے اور

اس کے پیکر کو ابھارا گیا ہے۔ اس بند میں کوئی بھی لفظ اپنے لغوی معنی سے تجاوز نہیں کر رہا ہے۔ تذکروں کی تنقید میں پیکر کی اصطلاح منظر نگاری اور تصویر کشی کے معنی میں استعمال کی گئی ہے۔ احمد حسین سحر میر حسن کے ذکر میں پیکر کی اصطلاح کو استعمال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

الحق سراپا مثنوی سحر مرقع دارد کہ ہر ایک داستانش تصویر دلپذیر است
و ہر پیکرش بہ رنگے کہ زیبائی می خواست نہ اصناف قدرت دانستہ۔

(تذکرہ بہار بے خزاں: احمد حسین سحر، مرتبہ نعیم احمد، ص ۵۰)

وہ اک جلتا بجھتا ستارہ سا کچھ — ادھر سے ہوا ہے اشارہ سا کچھ
وہ کھڑکی کے شیشوں نے کروٹ سی لی — وہ کچھ اس نے پہنا اتارا سا کچھ

(طالب رامپوری)

وہ اک سوال ستارہ سا جو آسمان میں تھا — تمام رات کوئی سخت امتحان میں تھا

(احمد محفوظ)

زہر نصیحت، تیر ملامت، درس حقیقت سب نے دیے — اک وہی تھا جس نے میری ہر عادت پر ناز کیا

(سراج اجملی)

مذکورہ اشعار میں ستارے کا جلنا بجھنا، کھڑکی کے شیشوں کا کروٹ لینا، سوال ستارہ، زہر نصیحت، تیر ملامت پیکر ہیں۔

پیکر تراشی یا پیکریت

پیکر تراشی یا پیکریت مغربی شاعری کا ایک خاص طرز اظہار ہے جو کہ بیسوی صدی کے اوائل میں ایک دبستان کی حیثیت سے نمودار ہو۔ اس کے علمبرداروں میں ایذرا پاؤنڈ، ایمی لوویل، ٹی۔ ای۔ ہیوم، رچرڈ آلڈنگٹن وغیرہ شعراء اور ناقدین شامل ہیں۔ پیکریت نفسیاتی پیچیدگی اور مبہم جذباتی کیفیات کو مصور اور مجسم طور پر بیان کرنے کا عمل ہے۔ اس نظریے کے تحت پیکر لاشعور کی نادر کیفیات کا بیان ہے جس کا ورود اس وقت ہوتا ہے جب جذبات بام

عروج پر ہوتے ہیں۔ اس لیے پیکر تراشی خیال کو پیچیدہ بناتی ہے اور تاثر میں زیادہ قوت پیدا کرتی ہے۔ کوڈول کے نزدیک پیکر تراشی کے ذریعے شاعر چیزوں کو ایک نام اور ایک شکل عطا کرتا ہے اور خواب کی سی کیفیت سے گزرتے ہوئے جذبات کو ایک ہیولے کی شکل میں پیش کر دیتا ہے۔ پیکر شاعر کے تخلیقی اور جمالیاتی تجربوں کا نچوڑ ہوتا ہے یہ ایک طرف حسی اور ادراکی ہوتا ہے تو دوسری طرف کسی غیر حسی شے کی نمائندگی کرتا ہے۔

فرائڈ کے نقطہ نظر سے پیکر شاعر کے جنسی، جذباتی اور حسن آفریں عمل اور ردعمل کا اظہار ہے۔ اس لیے پیکر تراشی میں پیچیدگی اور اثر آفرینی زیادہ اور قوی ہوتی ہے جو قاری کے لاشعور کو جھنجھوڑتی ہے۔ پیکر تراشی نفسیاتی پیکر اور لسانی پیکر کا مرکب عمل ہے۔ ناقدین نے پیکر کے چار عناصر بیان کیے ہیں۔ (۱) ادراک وخیال اور فکر وتصور۔ اس ذیل میں شاعر کا ماحول اس کے معتقدات، رویہ غرض کے وہ تمام چیزیں شامل ہیں جو اس کی یادداشت اور شعور میں محفوظ ہیں۔ (۲) احساس وجذبہ اور ہیجان وتاثر۔ اس ذیل میں کسی معروض کے تعامل میں آنے کے بعد جذبات واحساسات کا برانگیختہ ہونے اور اس کے تاثر کو قبول کرنے کے امور شامل ہیں (۳) تخیل۔ اس ذیل میں جذبات واحساسات کی فراوانی اور مغلوبیت کے سبب تخیل کی بیداری اور جبلت کی آسودگی کے لیے اشیاء کی باز آفرینی شامل ہے (۴) تصویریت اور لسانی عناصر۔ اس ذیل میں جذبات کو تصویری شکل دینا اور زبان کے ذریعے ان کا اظہار کرنا شامل ہے۔ سی۔ ڈی۔ لیوس نے پیکر تراشی کی چھ خصوصیات کا ذکر کیا ہے۔ (۱) تازگی اور ندرت۔ یعنی شعری بیان اور تجربات میں فرسودگی نہ ہو، وہ روایت سے مختلف ہوں، ان میں نیاپن اور ندرت ہو (۲) شدت۔ یعنی تصویر جذبات اور تصویر ذہنی کا قوی اور بھرپور انداز میں انعکاس ہو۔ (۳) تاثیر وتحرک۔ یعنی جذبات وخیالات کو پر اثر متحرک انداز سے پیش کیا جائے کہ قاری اس کیفیت سے مملو ہو جائے (۴) مانوسیت۔ نادر اور باریک تجربات کو اس طرح بیان کیا جائے کہ قاری کو ان سے اجنبیت کا احساس نہ ہو۔ (۵) موزونیت۔ لسانی اظہار میں معنی اور الفاظ، آہنگ اور ترنم میں جذبات کے بموجب تناسب ہو۔ (۶) تخلیقی توانائی اور ابج۔ یعنی شاعری میں اشیاء کو درہم برہم کرنے اور نئی چیزوں کو نئی کیفیت کے ساتھ پیش کرنے کا عنصر ہو۔ جس کے لیے فنی چابکدستی اور فنکارانہ حسن ضروری ہے۔ (ماخوذ اردو غزل میں پیکر تراشی: ڈاکٹر شہپر رسول)

مجموعی طور پر پیکر تراشی نئے تجربات اور کیفیات کا مصور بیان ہے جس میں شاعر کی نفسیات اور جمالیات کے عناصر شامل ہوتے ہیں۔ پیکر تراشی کے ایک موضوعی عمل ہے۔ مشرقی

شعریات میں پیکر Image کے لیے صورت کی اصطلاح استعمال کی گئی ہے۔ شبلی اور عبدالرحمٰن دہلوی نے شاعری کو مصوری قرار دیتے ہوئے مصوری کو وسیع مفہوم میں استعمال کیا ہے۔ عبدالرحمٰن دہلوی کے نزدیک مصوری صرف بصری پیکر تک محدود نہیں ہے بلکہ وہ تمام پیکر جن کا اظہار شاعری میں ہو سکتا ہے مصوری کے مماثل ہیں۔ اس لیے عبدالرحمٰن نے جگہ جگہ شاعری کو تصویر معنوی کہا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ عبدالرحمٰن کے نزدیک شاعری خارج کا اظہار نہیں بلکہ ذہنی تصویر کشی ہے۔ اس مقام پر پیکر اور صورت میں صرف اتنا فرق کیا جا سکتا ہے کہ مشرقی شعریات میں صورت کی اصطلاحت خارجی معروض کی ہیئت کے مفہوم میں بھی استعمال ہوتی ہے جبکہ پیکر مکمل طور سے ذہن میں موجود شے پر دلالت کرتا ہے۔ شعری پیکر ذہنی موجودات کا عکس ہوتا ہے اس لیے حقیقی پیکر ذہن سے باہر اپنا وجود نہیں رکھتا۔ شعر میں جو کچھ بھی ظاہر ہوتا ہے وہ ذہنی پیکر کا ایک حصہ ہے۔ پیکر تراشی اور محاکات میں یہ فرق کیا جا سکتا ہے کہ عام طور سے محاکات کی اصطلاح اپنے محدود معنی میں مروجہ حقائق کو شعر میں پیش کرنے سے عبارت ہے حالانکہ عبدالرحمٰن دہلوی کے نزدیک محاکات کے یہ معنی بالکل غلط ہیں۔ جبکہ پیکر تراشی میں تخیلی اور جذباتی پیچیدگی کا عنصر بھی شامل ہوتا ہے اس طرح محاکات کی اصطلاح اپنے وسیع معنی میں پیکر تراشی کے مترادف ہے۔ اس لیے انیس ناگی نے Imagery کی ترجمہ محاکات کیا ہے۔ حامدی کاشمیری پیکر تراشی پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> (ایذرا پاؤنڈ) مصورانہ پیش کش پر زور نہیں دیتا وہ جذباتی پیچیدگی کی لحاتی صورت گری کو لازمی قرار دیتا ہے یہ صورت گری ایسی ہو کہ حواس خمسہ میں ایک بار ایک سے زیادہ حواس متاثر ہوں۔ یہ ضروری نہیں کہ پیکر بصری ہوں یہ کسی بھی داخلی کیفیت، تصور، خیال یا حالت کی تجسیم کاری کرتا ہے۔
>
> (جدید شعری منظر نامہ: حامدی کاشمیری، ص۶۲)

مذکورہ اقتباس سے یہ بات واضح ہے کہ پیکر تراشی میں جذباتی پیچیدگی کی صورت گری اہم ہیں۔ اس لحاظ سے منظر نگاری، وصف نگاری وغیرہ امور پیکر تراشی سے مختلف ہو جاتے ہیں۔ یعنی پیکر تراشی میں ابہام، خواب کی سی کیفیت اور پیچیدگی ضروری ہوتی ہے۔

ایک دم اس کے ہونٹ چوم لیے — یہ مجھے بیٹھے بٹھے کیا سوجھی
(ناصر کاظمی)

اس شعر میں اچانک محبوب کے ہونٹوں کو چوم لینا ایک حسی پیکر کو پیش کرتا ہے۔

مرے جلتے ہوئے گھر کی نشانی بس یہی ہوگی — جہاں اس شہر میں تم روشنی دیکھو چلے آنا
(مخمور سعیدی)

اس شعر میں روشنی کی پیکر کو واضح کیا گیا ہے۔

ابھی آندھی پہ اظہر تبصرہ ہے — چراغوں کی خبر کوئی نہیں ہے
(اظہر عنایتی)

اس شعر میں سمعی پیکر کو ابھارا گیا ہے۔

رو میں ہے رخش عمر کہاں دیکھیے تھمے — نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں
(غالب)

چمک رہی ہے پروں میں اڑان کی خوشبو — بلا رہی ہے بہت آسمان کی خوشبو
اداسی کا یہ پتھر آنسوؤں سے نم نہیں ہوتا — ہزاروں جگنوؤں سے بھی اندھیرا کم نہیں ہوتا
(بشیر بدر)

میں اگر فکر کے شہپر سے الگ ہو جاؤں — اپنے اندر کے سخنور سے الگ ہو جاؤں
تپتے صحرا کی زمیں کو بھی ضرورت ہے مری — لیکن اب کیسے سمندر سے الگ ہو جاؤں
(س۔ش۔عالم)

ہمارے گھر کی دیواروں پہ ناصر — اداسی بال کھولے سو رہی ہے
(ناصر کاظمی)

مندرجہ بالا اشعار میں "رخش عمر" "اڑان کی خوشبو" "آسمان کی خوشبو" "اداسی کا پتھر" "فکر کے شہپر" "اداسی کا بال کھول کر سونا" پیکر ہیں جو داخلی اور جذباتی پیچیدگیوں کے عکاس ہیں۔

تجربہ

تجربہ عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "آزمانا، آزمائش، امتحان"۔ تجربہ دو انگریزی اصطلاحوں Experience اور Expriment کا ترجمہ ہے۔ Experience کے ترجمہ کے طور پر تجربہ کسی شے یا صورت حال وغیرہ سے حواسی و ذہنی تعامل کا نتیجہ ہے۔ یعنی انسان اپنے حواس خمسہ اور ذہنی عمل و عقل سے جو کچھ محسوس کرتا ہے، وہ اس کا تجربہ ہے۔ تجربہ علم، شعور اور عقل کی بنیاد ہے۔ کوئی شے ہمارے علم و عقل میں اسی وقت آتی ہے جب ہمیں اس کا تجربہ حاصل ہوتا ہے۔ کلیم الدین احمد تجربے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> شاعری اچھے اور بیش قیمت تجربوں کا حسین مکمل اور موزوں بیان ہے۔ خیال بھی تجربہ ہے اور جذبہ بھی تجربہ ہے، پھول کی خوشبو، ٹائپ رائٹر کی آواز، اقلیدس کا مطالعہ، کسی پر عاشق ہونا بھی تجربے ہیں اور شاعری کا تجربوں کی دنیا پر قبضہ ہے۔
>
> (عملی تنقید: کلیم الدین احمد، ص ۲۲۱)

تجربے کے لیے بنیادی شرط یہ ہے کہ براہ راست تعامل سے معلومات حاصل ہو۔ اس لحاظ سے تجربے اور عقلی معلومات میں فرق یہی ہے کہ عقلی معلومات براہ راست تعامل کا نتیجہ نہیں ہوتی، اس میں فرد کا محسوساتی عنصر شامل نہیں ہوتا لیکن جب عقلی معلومات میں بھی محسوساتی عنصر شامل ہو جاتا ہے، تو وہ تجربہ بن جاتی ہے۔ شاعری بحیثیت مجموعی انسانی تجربات کا بیان ہے۔ تجربے کا محسوساتی عنصر ہی شاعری کو آفاقی بناتا ہے یعنی خاص صورت حال میں خاص چیز کو عام طور پر ویسا ہی محسوس کرنا جیسا کہ بیان کیا گیا ہے۔ تجربے کی صداقت شاعری کی صداقت ہوتی ہے۔ وجدانی معیار کے لحاظ سے تجربے اچھے، برے، نئے، پرانے، لطیف و کثیف گہرے اور سطحی ہوتے ہیں۔

Experiment کے ترجمے طور پر تجربہ موجود شے میں تغیر و تبدل کر کے نئے اثرات کا مشاہدہ کرنے سے عبارت ہے۔ اس طرح کا عمل اسی وقت تجربہ ہوتا ہے جب اس

سے نئے اثرات حاصل ہوتے ہیں۔ طے شدہ عمل کو بار بار کرنا تجربہ نہیں ہے یعنی پانی سے
ہائیڈروجن اور آکسیجن کو پہلی بار علیحدہ علیحدہ کرنا تجربہ ہے۔ طے شدہ مقاصد کے تناظر میں
تجربہ کامیاب و ناکامیاب ہوتا ہے ورنہ ہر نئے عمل سے نئے اثرات ضرور مرتب ہوتے ہیں۔
شاعری کی تنقید میں تجربہ Experiment ہیئت واسلوب اور اظہار کے نئے سانچے اور فکر و
نظر کے نئے زاویے تلاش کرنے سے عبارت ہے۔ مسلسل تجربات سے ہی کسی زبان کی
شاعری اور اس کی اصناف نقطۂ عروج کو حاصل کرتی ہیں۔ شعری تنقید میں تجربے کی کامیابی و
ناکامیابی اس کی مقبولیت اور رواج پر منحصر ہوتی ہے۔ ایسا تجربہ جسے معاشرہ قبول کر لیتا ہے اور
وہ مروج ہو جاتا ہے، روایت کا حصہ بن جاتا ہے۔ وہ تجربہ جسے معاشرہ قبول تو کرتا ہے لیکن
رائج نہیں کرتا، کامیاب تجربہ کہلاتا ہے۔ وہ تجربہ جسے معاشرہ قبول نہیں کرتا ناکام تجربہ
کہلاتا ہے۔ اس لحاظ سے شاعری کی تنقید میں ہر نئی چیز اس وقت تک تجربہ کہلاتی ہے جب تک
کہ اسے قبولیت اور رواج کی سند حاصل نہ ہو جائے۔ تجربے اور غلطی میں فرق ہے۔ تجربے میں
عقل و شعور کو پورا دخل ہوتا ہے جبکہ غلطی لاعلمی کی بنا پر ہوتی ہے۔ اس لیے شعوری طور پر مروجہ
چیزوں سے روگردانی تجربہ ہے بصورت دیگر غلطی۔ شاعری میں تجربے کی دو قسمیں ہوتی ہیں۔

(۱) ہیئتی تجربہ (۲) شعری تجربہ

ہیئتی تجربہ: ایسے تجربے کو کہا جاتا ہے جس میں شعر کی خارجی و داخلی شکل و صورت
میں مروجہ ہیئت کے مقابلے تبدیلی ہوتی ہے۔ عنوان چشتی ہیئتی تجربے کی وضاحت کرتے
ہوئے لکھتے ہیں:

> ہیئتی تجربہ مادی اور علمی تجربہ (ہے)۔ ہیئتی تجربہ ایک قسم کی صناعی
> اور کاریگری ہے۔

(اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے: عنوان چشتی، ص ۳۴)

آزاد غزل، غزل نما، اینٹی غزل وغیرہ ہیئتی تجربے ہیں۔

شعری تجربہ: ایسے مجرد اور ذہنی تجربے کو کہا جاتا ہے جس میں جمالیاتی خصوصیات
ہوتی ہیں۔ عنوان چشتی کے مطابق شعری تجربے کی تین سطحیں ہوتی ہیں۔ (الف) مادی (ب)
نفسیاتی یا جذباتی یا جمالیاتی (ج) لسانیاتی۔

(الف) مادی تجربے سے مراد یہ ہے کہ فنکار بالفعل خارجی اشیاء وغیرہ کو محسوس کرے

یا اس میں شامل ہو۔ شاعر کا ہر تجربہ اولین سطح پر مادی ہوتا ہے جس میں مقصدیت و افادیت کا
عنصر بھی شامل ہوتا ہے۔

(ب) نفسیاتی، جذباتی یا جمالیاتی تجربے سے مراد مادی تجربے سے احساسات اور
تاثرات کا پیدا ہونا ہے۔ اس تجربے میں صرف جذباتی خصوصیات ہوتی ہیں جو مقصدیت و
افادیت سے عاری ہوتی ہیں یہ جذباتی خصوصیت ہی جمالیاتی تجربہ ہوتی ہے۔ جمالیاتی
خصوصیت کسی عمل کے ختم ہو جانے کے بعد بھی قائم رہتی ہے۔ جمالیاتی تجربہ مادے یا عمل کا
مرہون منت نہیں ہوتا بلکہ یہ تجربہ بغیر مادہ اور عمل کے ان کے اثرات کو مرتب کرتا ہے۔

(ج) لسانیاتی تجربہ، جمالیاتی اور مادی تجربوں کو ظاہر کرنے کے لیے لفظ و معنی کی
تحلیل و ترکیب، نئی لفظیات، علامت، استعارہ وغیرہ سے عبارت ہے۔ لسانیاتی تجربہ مفرد
الفاظ سے عبارت نہیں ہے بلکہ اس سے مراد زبان کی نحوی ترکیب ہے۔ اس سلسلے میں
پروفیسر مسعود حسین خاں لکھتے ہیں:

> شاعرانہ وجدان جب پیرایۂ بیان اختیار کرتا ہے تو اس کا اظہار مفرد
> الفاظ کی شکل میں نہیں بلکہ ترکیب نحوی کی صورت میں ہوتا ہے۔ اس لیے زبان کی
> اساس جملے اور فقرے ہیں نہ کہ الفاظ، مفرد لفظ صرف جملے کی توسیع کرتا ہے اور
> پورے جملے میں اس کا مفہوم دوسرے الفاظ سے مل کر بنتا ہے۔ دوسرے الفاظ
> میں شاعر کا لسانیاتی عمل، ترکیب نحوی کی سطح پر ہوتا ہے نہ کہ الفاظ کی سطح پر۔ جملے کی
> سطح پر ہونے کی وجہ سے ہیئت اور وزن کی تمام شکلیں ابھرتی ہیں۔

(شعر و زبان: مسعود حسین خاں، ص ۱۲)

جب دو نالی نے رخ پھیرا سب غازی — اپنے اپنے ہاتھ اٹھا کر چلے گئے
(بشیر بدر)

یوں ہنس رہے تھے لوگ مجھے دیکھ کر فرید — جیسے کہ میں نہیں تھا میرا کارٹون تھا
(فرید عرشی)

مذکورہ اشعار میں مادی و لسانی تجربے کو ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔

تجسیم

تجسیم انگریزی اصطلاح Personofication کا ترجمہ ہے۔ اصطلاح میں مجرد تصورات اور خصوصیات کو جسمانی شکل میں پیش کرنا اور بے جان اشیاء اور مجرد خیالات کو انسانی صفات سے ہمکنار کرنا، تجسیم کہلاتا ہے۔ یعنی بے جان اشیاء یا اشیاء سے الگ کی ہوئی خصوصیات کو اضافی خصوصیات سے متصف کرنا تجسیم ہے۔ تجسیم کی تعریف کرتے ہوئے کلیم الدین احمد لکھتے ہیں:

بے جان اشیاء یا مجرد خیالات کو انسانی صفات عطا کرنا (تجسیم ہے) تجسیم ایک قسم کا استعارہ ہے اور اس کا استعمال شاعری میں عام ہے۔

(فرہنگ ادبی اصطلاحت: کلیم الدین احمد، ص ۱۳۹)

تجسیم ایک ایسا پیکر ہے جو انسانی خصوصیات سے متصف ہوتا ہے۔

روشن ہے مہر سے تری اے مہ جبیں جبیں　　چشم فلک نے دیکھی نہ ایسی کہیں جبیں

(نامعلوم)

یہاں فلک میں ایسی خصوصیات پیدا کی گئی ہیں جو کہ انسان سے مخصوص ہیں اس لیے اس شعر میں تجسیم ہے۔

گلدان میں گلاب کی کلیاں مہک اٹھیں　　کرسی نے ان کو دیکھ کے آغوش وا کیا
اک پرندہ سنا رہا تھا غزل　　چار چھ پیڑ مل کے سنتے تھے

(محمد علوی)

ان اشعار میں کرسی کا آغوش وا کرنا، پیڑ کا سننا تجسیم کاری ہے یعنی انسانی خصوصیات بے جان اشیاء کو دے دی گئی ہیں۔ جن مجرد خیالات یا بے جان اشیاء میں انسانی خصوصیات نہیں پائی جائیں وہاں تجسیم نہیں ہوگی مثلاً عافیت کا کنارہ، امکان کا دشت، وغیرہ میں انسانی خصوصیت نہیں ہے۔ اس لیے یہ صرف پیکر ہے۔

تحریف یا پیروڈی

تحریف عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "بدلنا، حرف بدلنا۔" تحریف انگریزی اصطلاح Parody کا ترجمہ ہے۔ اصطلاح میں کسی سنجیدہ کلام میں شعوری طور پر مضحکہ خیز پہلو پیدا کرنے کو پیروڈی یا تحریف کہتے ہیں۔ مضحکہ خیزی کے یہ پہلو مضمون، لفظیات، اسلوب، اور لہجہ میں ترمیم و اضافہ کی صورت میں پیدا کیے جاتے ہیں۔ پیروڈی ظرافت کی ایک شکل ہے۔ پیروڈی کے لیے یہ امر لازمی ہے کہ جس کلام کی پیروڈی کی جارہی ہو اس کلام سے سامع و قاری بخوبی واقف ہو۔ پیروڈی کی وضاحت کرتے ہوئے وزیر آغا لکھتے ہیں:

پیروڈی یا تحریف کسی تصنیف یا کلام کی ایسی لفظی نقالی کا نام ہے جس سے اس تصنیف یا کلام کی تضحیک ہو سکے۔ اپنے عروج پر اس کا انجا ادبی یا نظریاتی خامیوں کو منظر عام پر لانا ہوتا ہے..... یہ حالات زمانہ کا مضحکہ اڑاتی ہے، کسی بلند پایہ مضمون کو کسی خفیف مضمون میں تبدیل کرتی ہے یا محض لفظی تبدیلیوں سے تفریح طبع کا سامان بہم پہنچاتی ہے۔

(مزاح اور مزاح نگاری، وزیر آغا، مشمولہ نقوش پاکستان، طنز و مزاح نمبر ص ۳۹)

سو پشت سے پیشۂ آباء گداگری　　کچھ لیڈری ذریعۂ عزت نہیں مجھے
جان تم پہ نثار کرتا ہوں　　شرم تم کو مگر نہیں آتی

(کنہیالال کپور)

دوسرے شعر میں غالب کی دو مختلف غزلوں کے مصرعوں کو مربوط کر کے پیروڈی کی گئی ہے۔

کمزور مقابل ہے تو فولاد ہے مومن　　انگریز ہے سرکار تو اولاد ہے مومن

(شوکت تھانوی)

الٹی ہوگئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا　　امی اور ابو نے مل کر میرا کام تمام کیا
حسن والوں کو گھورتا کیا ہے　　دل داناں تجھے ہوا کیا

(راجا مہدی علی خاں)

تخیل

دیکھیے قوت متخیلہ

تخیّل

دیکھیے قوت متخیلہ

ترجمہ

عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "دوسری زبان میں بیان کرنا، حالات زندگی۔" ترجمہ علم بدیع کی اصطلاح ہے جو اردو میں عربی و فارسی زبانوں کے ذریعے رائج ہوئی۔ اصطلاح میں ترجمہ ایسی صنعت معنوی کو کہا جاتا ہے جس کے تحت ایک زبان کی شاعری کو دوسری زبان میں منتقل کیا جاتا ہے۔ صنعت ترجمہ میں شاعرانہ خیالات کو اہمیت حاصل ہے اس لیے یہ لازم ہے کہ کوئی شعر ترجمے کے بعد بھی شعر رہے۔ علی بن محمد المشتہر ترجمے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> آں باشد کہ شاعر بیت تازی را پارسی کند و مضمون دری و پہلوی وبالعکس ہمیں باشد۔

(دقائق الشعر: علی بن محمد المشتہر، ص ۹۴)

نجم الغنی خاں ہفت قلزم کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> کسی مضمون کا ایک زبان سے دوسری زبان میں قصداً ترجمہ کرنا اور پھر رعایت نظم و موزونیت کا رکھنا صنائع معنوی میں داخل ہے اور نام اس کا صنعت ترجمہ ہے۔

(بحر الفصاحت: نجم الغنی خاں، ص ۹۹۵)

اپنی نوعیت کے اعتبار سے ترجمے کی تین اقسام ہیں۔ (۱) لفظی ترجمہ (۲) معنوی

ترجمہ (۳) آزاد ترجمہ

لفظی ترجمہ: ایسے ترجمے کو کہا جاتا ہے جس میں شعر و نظم کے الفاظ کو دوسری زبان کے الفاظ سے تبدیل کر دیا جاتا ہے یعنی لفظی ترجمے میں لفظ کے مقابل لفظ ہوتا ہے۔ اس طرح کے ترجمے سے دوسری زبان کے محاورے نحوی ترکیب اور معنی کے اعتبار سے الفاظ کا محل وقوع متاثر ہو جاتا ہے۔ اکثر اوقات لفظی ترجمے سے معنی و خیال میں بھی خلل واقع ہو جاتا ہے۔ اردو میں قرآن کے اکثر ترجمے لفظی ہیں جن میں نحوی ترکیب عربی زبان کے مطابق ہے۔

معنوی ترجمہ: ایسے ترجمے کو کہا جاتا ہے جس میں شعر و نظم کے لفظ و معنی کے ساتھ دوسری زبان کے مزاج کے مطابق ترجمہ کیا جاتا ہے یعنی دوسری زبان کے محاورے، روزمرہ اور نحوی و صرفی ترکیب، تمام امور کا لحاظ رکھا جاتا ہے۔ ترجمے کی یہ قسم سب سے اعلیٰ سمجھی جاتی ہے۔ فیض نے اقبال کی فارسی تصنیف "پیغام مشرق" کا معنوی ترجمہ کیا ہے۔ اردو میں عبد الحلیم شرر، آثر لکھنوی اور میرا جی وغیرہ نے انگریزی اور فرانسی نظموں کے معنوی تراجم کیے ہیں ؎

بہ برگ لالہ رنگ آمیزی عشق　　بجان ما بلا انگیزی عشق
اگر ایں خاکداں را واشگافی　　درونش بنگری خوں ریزی عشق
(اقبال)

ترجمہ

گل لالہ میں رنگ آمیزی عشق　　مرے دل میں بلا انگیزی عشق
اگر اس خاکداں کا سینہ چیروں　　وہاں بھی پاؤ گے خوں ریزی عشق
(فیض)

زباں پہ بار خدا کس کا نام آیا ہے　　کہ میری نطق نے بوسے میری زباں کے لیے
(غالب)

از شوق تو صد بوسہ زنم بر دہن خویش　　ہر گاہ کہ نام تو بر آید ز زبانم
(جلال)

کیا بدن ہوگا کہ جس کے کھولتے جامے کے بند　　برگ گل کی طرح ہر ناخن معطر ہو گیا
(یقین)

ناخن تمام گشت معطر چو برگ گل　　بند قبائے کیست کہ وامی کنیم ما
(آنند راج مخلص)

محبت تھی چمن سے لیکن اب یہ بے دماغی ہے — کہ موجِ بوئے گل سے ناک میں آتا ہے دم میرا
(غالب)

جنوں مزاجم و نبود دماغ گل گشتم — خیال بوئے گل افزوں کند زکام مرا
(شوکت)

آزاد ترجمہ: ایسے ترجمے کو کہا جاتا ہے جس میں شعر و نظم کے کلی معنی کو دوسری زبان میں جزئیات یا فضا و ماحول کی تبدیلی کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ جیسے اقبال کی نظم پہاڑ اور گلہری امریکی شاعر آر۔ این۔ ایمرسن کی نظم کا آزاد ترجمہ ہے۔ اقبال نے انگریزی زبان کی کئی نظموں کا آزاد ترجمہ کیا ہے۔ علمائے بلاغت نے اس امر کی تصریح نہیں کی ہے کہ صنعت ترجمہ کے لیے ترجمہ کیے گئے کلام اور شاعر کا حوالہ دینا ضروری ہے کہ نہیں۔ کیونکہ بغیر حوالے کے ترجمہ پر سرقے کا حکم لگ سکتا ہے۔ اس لیے بعض ناقدین ترجمے کو سرقے کی ایک نوع مانتے ہیں۔ اردو زبان کے تذکرہ نگاروں نے ترجمے کو سرقے کی ایک شکل قرار دیا ہے جبکہ علمائے بلاغت کے نزدیک ترجمہ ایک صنعت ہے۔ قدرت اللہ قاسم قائم کے ذکر میں لکھتے ہیں:

معہذا سرقہ محمد طاہر غنی است قطعہ قیام الدین قائم

راست ہوتے ہیں کسی سے بھی کہیں کج طینت — تیر ہوتی ہے کہیں شاخ کماں سنتے ہیں
کج را بہ تکلف نتواں راست نمودن — کے تیرتواں ساختن از شاخ کماں ہا
(طاہر غنی)

وایں استاد درویش نہاد ہم بمقتضائے بشری اگرچہ باوطرف شدن مناسب نبود
(مجموعہ نغز جلد دوم: قدرت اللہ قاسم، ص ۸۳)

میر تقی میر، قدرت اللہ شوق، مصحفی، شیفتہ وغیرہ تذکرہ نگاروں نے بھی ترجمے کو سرقے کی ایک قسم قرار دیا ہے۔ میر اور شوق نے ناصر اور رنگین کے ترجموں کی نشاندہی کرتے ہوئے ان شعراء کو سارق ٹھہرانے کی کوشش کی ہے حالانکہ میر کے یہاں بھی بہت سے اشعار معنوی ترجمے کے ذیل میں ہیں۔ اس مقام پر یہ نتیجہ اخذ کرنا لازمی ہے کہ جس کلام کا لفظی یا معنوی ترجمہ شاعر کے حوالے کے بغیر کیا جاتا ہے وہ ترجمہ سرقے میں داخل ہے جس کی وجہ یہ ہے کہ شاعری فقط تبدیلی الفاظ نہیں ہے بلکہ شاعری کے لیے لفظ و معنی اہم

ہیں لیکن جس ترجمے میں لفظ و معنی کی تخلیقیت شامل ہوتی ہے یعنی جس میں مضمون و الفاظ میں کوئی نیا پہلو ہوتا ہے یا معنی کی مختلف جہتیں موجود ہوتی ہیں ایسا ترجمہ صنعت ہے اور مضمون آفرینی کی ایک شکل ہے۔

ترقی پسند غزل

ایسی غزل جس میں موضوعات کی سطح پر روایت سے انحراف کرتے ہوئے ترقی پسند تحریک کے نظریات و تصورات کے تحت عصری حسیت اور عصری مسائل کی عکاسی کی گئی ہو ترقی پسند غزل کہلاتی ہے۔ اردو ادب میں ترقی پسندی مارکسی فلسفہ و نظریات کے زیر سایہ عصری سماج کی پیچیدگیوں کو سلجھانے سے عبارت ہے یعنی عصری سیاسی و سماجی نظام میں مزدوروں، عورتوں اور عوام کے استحصال کے خلاف علم بغاوت بلند کرتے ہوئے جاگیردارانہ نظام کا خاتمہ اور غیر طبقاتی اور جمہوری معاشرے کو شرمندۂ تعبیر کرنا ترقی پسندی ہے۔ ترقی پسند تحریک ادب پر اعلیٰ طبقے کی اجارہ داری ختم کر کے اسے عوام تک پہنچانا چاہتی ہے۔ یہ بے روح تخیل پرستی، رومانوی فکر، زندگی سے گریز، قنوطیت و یاس پسندی، جبر و قدر اور زندگی کی لایعنیت کے خلاف ہے۔ اس کے نزدیک زندگی کا ایک مقصد ہے اور ادب کو اس مقصد کا ترجمان ہونا چاہیے۔ اس لیے تخیل پرستی اور روایت پرستی کے بجائے سائنسی عقلیت پسندی اور حقیقت پسندی شعر و ادب کے لیے لازمی ہے۔ ساتھ ہی ادیب و شعراء کو بالفعل سیاست میں حصہ لینا بھی ضروری ہے۔ اس نظریہ کے تحت آدرش معاشرے کی تشکیل اشتراکی انقلاب کے ذریعے ہی ممکن ہے۔ جس کے لیے شعر و ادب ایک موثر حربہ ہے۔ ترقی پسندی خدا، روح اور اخلاقی عقائد کو رد کرتے ہوئے مادی ضرورتوں اور مادی اقدار کو اہمیت دیتی ہے اور سماج میں آئیڈیل مساوات کو قائم کرنا چاہتی ہے۔ کیوں کہ اس طرح کے تصورات کو غلط طور پر استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ ترقی پسندی کی وضاحت کرتے ہوئے سجاد ظہیر لکھتے ہیں:

یہ خیالات اور عقیدے کبھی مذہب اور دھرم کے چولے میں پیش کیے جاتے، کبھی روحانیت کے، کبھی قدیم تہذیب اور تمدن کے نام پر، کبھی ان پرانے

قومی یا مذہبی تنازعوں کی یادوں کو تازہ کر کے جن کی تاریخی حیثیت تو تھی لیکن جن کا زندہ کرنا یا برقرار رکھنا محض قومی اتحاد کو روکنے اور آزادی کی متحدہ جدوجہد میں رخنہ ڈالنے کی غرض سے ہوتا تھا۔ ترقی پسند ادب کی تحریک کا مقصد اس قسم کے تمام غیر جمہوری اور وطن دشمن تصورات اور رجحانات کی مخالفت کرنا تھا۔

(روشنائی: سجاد ظہیر، ص ۱۳۱)

ترقی پسند غزل میں شعر برائے شعر کے نظریہ کو رد کرتے ہوئے شعر برائے زندگی کے نظریے کے تحت اشتراکی حقیقت نگاری کے ساتھ سیاسی اور سماجی مسائل کی عکاسی ہوتی ہے۔ وطن دوستی، انسانی اقدار کی پامالی، عورت کی عظمت، مساوات اور آزادی فکر، ترقی پسند غزل کے اہم موضوعات ہیں۔ انقلاب، بغاوت، تصادم، زنجیر، سلاسل، دار و رسن، قفس، ظلم وستم، ترقی پسندی کے اہم مضامین ہیں۔ ترقی پسند غزل میں واردات عشق کا بیان ممنوع ہے۔ البتہ پیرایۂ حسن وعشق میں منشوری مسائل کا اظہار جائز ہے۔ اس سلسلے میں سیدہ جعفر لکھتی ہیں:

اپنے شعری مجموعے "فروزاں" کے دیباچے میں جذبی نے اس طرف اشارہ کیا تھا کہ ترقی پسندوں کو اپنی دنیا سمیٹنی نہیں چاہیے اور یہ کہ شاعری میں واردات عشق یا محبوب کے حسن دل آرا کی مرقع کشی اور جمالیاتی حسن کا اظہار کوئی جرم نہیں۔

(تاریخ ادب اردو عہد میر سے ترقی پسند تحریک تک جلد چہارم: سیدہ جعفر، ص ۲۷۹)

علی سردار جعفری سماجی اشتراکی حقیقت نگاری کے لیے پیرایۂ حسن وعشق کے بھی قائل نہیں ہیں اس لیے ان کے نزدیک فیض کی ترقی پسندی ہمیشہ مشکوک رہی ہے۔

قفس اداس ہے یارو صبا سے کچھ تو کہو — کہیں تو بہر خدا آج ذکر یار چلے
یہ خوں کی مہک ہے کہ لب یار کی خوشبو — کس راہ کی جانب سے صبا آئی ہے دیکھو

(فیض)

سر پر ہوائے ظلم چلے سو جتن کے ساتھ — اپنی کلاہ کج ہے اسی بانکپن کے ساتھ
فراز دار پہ رکھتے چلو سروں کے چراغ — جہاں تلک یہ ستم کی سیاہ رات چلے

امن کا جھنڈا کس نے کہا اب دھرتی پر لہرانے نہ پائے
یہ تو کوئی ہٹلر کا ہے چیلا مارلے ساتھی جانے نہ پائے

لینن کے پیغام کی جے ہو اسٹالن کے نام کی جے ہو
جے ہو اس دھرتی کی جس پر سب کا اجارہ ہو کے رہے گا

(مجروح)

تو اگر خدا بھی ہو میں تجھے نہ مانوں گا — بندگی کسی کی ہو بندگی نہیں اچھی

(تاجور نجیب آبادی)

ترکیب

ترکیب عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "جوڑنا، ملانا۔" ترکیب تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں دو یا زائد الگ الگ معنی کے الفاظ کو ملا کر ان میں ایک نئی معنوی وحدت پیدا کرنے کو ترکیب کہتے ہیں۔ یوں تو ترکیب ہر جملے میں موجود ہوتی ہے جس کی وجہ سے وہ جملہ بامعنی بنتا ہے جیسے یہ کہا جائے کہ ہندوستان ایک خوبصورت ملک ہے۔ اس جملے میں تین الگ الگ معنی کے الفاظ سے ترکیب کے سبب جملے میں معنی پیدا ہوئے لیکن اصطلاح میں الگ الگ معنی کے الفاظ کا مرکب ہو کر ایک لفظ کی سی صورت اختیار کر لینا ترکیب کہلاتا ہے۔ ترکیب لفظوں سے بنتی ہے اور تراکیب سے فقرے وجود میں آتے ہیں۔ اس سلسلے میں شمس الرحمن فاروقی غالب اور میر کی شاعری کے حوالے سے لکھتے ہیں:

نئے نئے الفاظ کو مرکب کرنے اور ترکیبوں پر مبنی فقروں کو استعمال کرنے میں میر نے غالب سے زیادہ طباعی برتی۔

(شعر شور انگیز جلد اول: شمس الرحمن فاروقی، ص ۱۰۶)

گو ہم سے تم ملے نہ تو ہم بھی نہ مر گئے — کہنے کو رہ گیا یہ سخن دن گزر گئے

(میر)

اس شعر میں ہر لفظ آزاد اور مفرد ہے اور شعر کی ترتیب کی وجہ سے معنی کے ایک نظام سے جڑا ہوا ہے اس شعر میں کوئی ترکیب استعمال نہیں کی گئی ہے۔

ترکیب میں ایک لفظ دوسرے لفظ کی طرف یا تو اشارہ کر رہا ہوتا ہے یا ان میں آپس میں صفت و موصوف کا رشتہ ہوتا ہے یا دو معنی دار لفظ مل کر تیسرے معنی دار لفظ کو بناتے ہیں۔ مثلاً

کلام غالب یا غالب کا کلام اس ترکیب میں ایک لفظ دوسرے لفظ کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔

خوشبوئے گل یا گل کی خوشبو اس ترکیب میں ایک لفظ دوسرے لفظ کی خاصیت کو بتا رہا ہے۔

گلاب اس ترکیب میں دو لفظوں نے مل کر تیسرے معنی دار لفظ کو پیدا کیا یعنی گل اور آب۔ پھول کا پانی۔

ٹک سن کے سو برس کی ناموس خاموشی کو — دو چار دل کی باتیں اب منہ پہ آئیاں ہیں
(میر)

اس شعر میں ناموس خاموشی ایک ترکیب ہے۔ ناموس کے لغوی معنی ہیں ''بھید جاننے والا'' ناموس خاموشی کے معنی ہوئے بھید جاننے والی خاموشی یعنی ایسی خاموش جو کسی راز کو چھپانے کے لیے ہو۔

مت ان نمازیوں کو خانہ ساز دیں جانو — کہ ایک اینٹ کی خاطر یہ ڈھاتے ہیں گے مسیت
(میر)

خانہ ساز دیں ایک ترکیب ہے یعنی دین کا گھر بنانے والے۔

مقامہ خانۂ آفاق وہ ہے — کہ جو آیا یہاں کچھ کھو گیا ہے
(میر)

مقامہ خانۂ آفاق ایک ترکیب ہے یعنی آفاق کا جوا خانہ۔

وہ اک سوال ستارہ جو آسمان میں تھا — تمام رات کوئی سخت امتحان میں تھا
(احمد محفوظ)

اس شعر میں سوال ستارہ ایک ترکیب ہے۔

ترکیب اور مرکب لفظ میں فرق یہ ہے کہ مرکب لفظ لغوی حیثیت کا حامل ہوتا ہے اور اس کے معنی محدود ہوتے ہیں جبکہ ترکیب شاعر کی ایجاد ہوتی ہے اور اس کے معنی وسیع ہوتے ہیں جس میں نیا مرکب لفظ یا نیا ترکیبی فقرہ دونوں چیزیں شامل ہیں۔

ترنم

ترنم عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''خوش الحانی سے پڑھنا، اچھی آواز سے گیت گانا۔'' ترنم موسیقی کی جان ہے، بنیاد ہے۔ یہ موسیقی کا بنیادی آہنگ ہے۔ شاعری کی اصطلاح میں شعر کے اندرونی آہنگ اور خارجی اصوات کا رواں بہاؤ میں یعنی موسیقی کی عینی ترتیب میں جمع ہونے کو ترنم کہتے ہیں۔

ترنم اور موزونیت میں فرق یہ ہے کہ ترنم میں خارجی اور داخلی دونوں آہنگ شامل ہوتے ہیں جب کہ موزونیت میں صرف خارجی ریاضیاتی آہنگ سے سروکار ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

> اس میں شک نہیں کہ موزونیت سے بھی کلام میں ترنم پیدا ہوتا ہے مگر اس ترنم میں بہت کچھ اضافہ کیا جا سکتا ہے اس مقصد کے لیے شاعر کو لفظوں کے انتخاب اور ترتیب میں ان کی انفرادی اور مجموعی آواز کا لحاظ رکھنا پڑتا ہے۔ ع۔ کرم اے شہ عرب و عجم کہ کھڑے ہیں منتظر کرم۔ کو یوں کر دیں ع۔ کرم اے شہ عجم و عرب کہ کھڑے کرم کے ہیں منتظر۔ تو موزونیت میں کچھ فرق نہیں آئے گا لیکن ترنم میں بڑی کمی پیدا ہو جائے گی۔
>
> (ہماری شاعری معیار و مسائل: مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۹۵)

ترنم کا سارا دارومدار آواز پر ہے۔ موسیقی کے اعتبار سے آواز دو طرح کی ہوتی ہے۔ (الف) صدائے محض (ب) صدائے موسیقی۔ صدائے محض وہ آواز ہے جو گانے کے مصرف میں نہ آسکے مثلاً بندوق کی آواز یا بادل کی گرج وغیرہ۔ صدائے موسیقی وہ ہے جو گانے کے مصرف میں بخوبی آسکے۔ انڈین میوزک کے مصنف ایم منتظم کے مطابق جو آواز گانے کے مصرف میں آتی ہے اس میں تین صفات پائی جاتی ہیں (۱) آواز کا ہلکا بھاری ہونا (۲) آواز کی نوعیت (۳) آواز کا اونچا نیچا ہونا۔ (۱) ایک ہی مقام پر آواز کا ہلکا بھاری ہونا جیسے کسی سُر کو آپ آہستہ سے لگائیں یا زور سے لگائیں مگر سُر نہ بدلے تو یہ آواز ایک ہی ہوگی مگر ہلکی، بھاری

سنائی دے گی (۲) آواز کا اپنی نوعیت کے اعتبار سے پہچانا جانا مثلاً ہارمونیم، سارنگی وغیرہ ساز میں اگر ایک ہی سر کو بجایا جائے تو ہر ایک کی آواز بخوبی پہچانی جا سکتی ہے۔ اس طرح انسانوں کی آواز میں فرق ہے۔ (۳) آواز ہر سیکنڈ میں واقع ہونے والے تموجات کے اعتبار سے اونچی نیچی ہو سکتی ہے یعنی جتنے تموجات زیادہ ہوں گے اتنی اونچی اور جتنے تموجات کم ہوں گے اتنی نیچی ہوگی۔ آواز تموجات کے سبب ہلکی بھاری نہیں ہو سکتی صرف اونچی نیچی ہو سکتی ہے۔

اردو حروف تہجی میں مختلف قسم کی آوازیں شامل ہیں جن کی گروہ بندی اندرونی غنائی ترتیب سے ہے۔ اس طرح ہر حرف ایک سُر کی حیثیت رکھتا ہے۔ سُر وہ آواز ہے جو موسیقی کے کام آتی ہے۔ ہندوستانی کلاسیکی موسیقی میں سات بنیادی سر ہیں جو سرگرم کہلاتے ہیں یعنی سا، رے، گا، ما، پا، دھا، نی۔ یہ سات سر خاص سُر ہیں۔ ان کے علاوہ پانچ سُر اور ہیں جنہیں وکرت یعنی اپنی جگہ سے ہٹا ہوا کہتے ہیں۔ ان میں سے چار سُر اپنے مقام سے گرتے ہیں جنہیں کومل یعنی نرم کہتے ہیں اور ایک سُر ''ما'' اپنے مقام سے اوپر چڑھتا ہے جسے تیور کہتے ہیں یعنی تیز۔ غنائی ترتیب کے سلسلے میں عابد علی عابدؔ لکھتے ہیں:

> حروف تہجی کی اندرونی ترتیب غنائی ہے یعنی مان لیا گیا ہے کہ ہر
> گروہ کا حرف ایک سُر ہے۔
>
> (اسلوب: عابد علی عابدؔ، ص ۱۸۸)

سروں کے اعتبار سے حرفوں کی ترتیب اس طرح کی جا سکتی ہے۔

پہلا گروہ۔ ب، پ، ت، ٹ، ث۔ دوسرا گروہ ۔ ج، چ، ح، خ، تیسرا گروہ د، ڈ، ذ۔ چوتھا گروہ۔ ر، ڑ، ز، ژ۔ پانچواں گروہ۔ س، ش، ص، ض چھٹا گروہ۔ ط، ظ، ع، غ۔ ساتواں گروہ ف، ق، ک، گ۔ آٹھواں گروہ۔ ل، م، ن۔ الف، واؤ اور ی حروف علت ہیں ان کی ادائیگی الگ سے کی جاتی ہے۔ حرفوں کی ان گروہی ترتیب میں شدھ (اصلی) تیور (چڑھا ہوا) کومل (اترا ہوا) اتی تیور (بہت چڑھا ہوا) سروں کا التزام پایا جاتا ہے۔

ب۔ شدھ، پ۔ تیور، ت۔ کومل، ٹ۔ بہت تیور، ث۔ اتی کومل
ج۔ شدھ، چ۔ تیور، ح۔ ہ۔ کومل، خ۔ اتی تیور
د۔ شدھ، ڈ۔ تیور، ذ۔ کومل
س۔ شدھ، ش۔ تیور، ص۔ کومل، ض، ظ۔ اتی کومل

ع۔ شدھ، غ۔ کومل
ف۔ شدھ، ق۔ تیور، ک۔ اتی تیور، گ۔ کومل۔ ل، م، ن (اچل) قائم رہنے والے سُر ہیں۔

اردو حروف تہجی میں ہر گروہ میں علیحدہ علیحدہ تیور اور شدھ سروں کا التزام ملتا ہے۔ اس سلسلے میں عابد علی عابدؔ لکھتے ہیں:

> سنگیت فقط شدھ اور کومل سروں کو پہچانتا ہے اور فقط ایک سر کو مدھم
> ایک کو تیور مانتا ہے وہاں اردو ہر گروہ میں علیحدہ علیحدہ شدھ اور تیور سر رکھتی
> ہے (ص ۱۸۴) اردو کے دواوین کی ترتیب جو حروف آخر کے اعتبار سے کی
> گئی ہے وہ کسی مخصوص غنائی پہلو کی طرف اشارہ کرتی ہے۔۔۔ آخر حرف نہ
> صرف اس بات کی طرف اشارہ کرے گا کہ کسی غزل کی بیش تر سُر شدھ
> ہوں گے یا تیور یا کومل بلکہ یہ بھی بتائے گا کہ کس خاص سر کی تکرار زیادہ ہوگی۔
>
> (اسلوب: عابد علی عابدؔ، ص ۱۹۱)

ان تمام سروں کے آپس میں ٹکرانے اور ہم آہنگ ہونے سے ترنم پیدا ہوتا ہے۔ کومل حروف کے استعمال سے لطیف اور تیور حروف کے استعمال سے شوخ ترنم پیدا ہوتا ہے۔ ان حرفوں کا انتخاب داخلی طور پر ہوتا ہے یعنی جیسا جذبہ کا آہنگ ہوتا ہے اسی اعتبار سے ان حروف والے الفاظ کا انتخاب کیا جاتا ہے۔ مثلاً ؎

جو جو ظلم کیے ہیں تم نے سو سو ہم نے اٹھائے ہیں   داغ جگر پہ جلائے ہیں چھاتی پہ جراحت کھائے ہیں
(میرؔ)

ش، ش، ک، ش، ش، ات ت، ک، ش، ک، ش، ش
ج، و، ج، ظ، ل، م، ک، ے، ہ، ی، ں، ت، م، ن، ے
ش، ش، ک، ش، ش، ات ت، ک، ش
س، و، س، و، ہ، م، ن، ے، اٹھ، ا، ے، ہ، ی، ں
ش، ک، ش، ک، ش، ت، ش، ش، ک، ش
د، ا، غ، ج، گ، ر، پ، ج، ل، ا، ے، ہ، ی، ں
ت، ک، ت، ش، ش، ک، ک، ات ت، ک، ش
چھ، ا، ت، ی، پ، ج، ر، اح، ت، کھ، ا، ے، ہ، ی، ں

میر کے اس شعر کے پہلے مصرع میں ۱۳ شدہ، ۳ کومل اور ایک ات تیور سروں کا استعمال کیا گیا ہے۔ جو جو ظلم شدہ اور کومل سروں میں کہا ہے یعنی جذبات میں ایک ہلکی لہر تھی لیکن ''کیے'' پر یہ لہر ایک دم تیز ہو گئی لیکن ''تم نے'' کی وجہ سے یہ لہر پھر ہلکی پڑ گئی اور ''سو ہم نے اٹھائے'' تک ایک سی رہتی ہے۔ دوسرے مصرع میں ۷ شدہ اور ۷ کومل اور تین تیور سُر استعمال ہوئے ہیں ''داغ جگر پہ جلائے ہیں'' ایک ہلکی سی لہر کے ساتھ پُر لطف طریقہ سے بیان ہوا ہے۔ ''چھاتی پہ جراحت کھائے ہیں'' میں پھر تیزی پیدا ہو جاتی ہے یعنی ان کا کام چھاتی پہ جراحت کھانا نہیں تھا لیکن پھر بھی کھائے ہیں۔

کیا کیا چمک دکھاتی تھی سر کاٹ کاٹ کے   تختی تھی کیا تنوں سے زمیں پاٹ پاٹ کے
پانی جو تھی پیے ہوئے وہ گھاٹ گھاٹ کے   دم اور بڑھ گیا تھا لہو چاٹ چاٹ کے
(میر انیس)

ان اشعار میں تیور سروں کا استعمال ہوا ہے۔

بیٹھ جاتا ہوں جہاں چھاؤں گھنی ہوتی ہے   ہائے کیا چیز غریب الوطنی ہوتی ہے
دن کو اک نور برستا ہے مری تربت پر   رات کو چادر مہتاب تنی ہوتی ہے
لٹ گیا وہ ترے کوچہ میں رکھا جس نے قدم   اس طرح کی بھی کہیں راہ زنی ہوتی ہے
(حفیظ جونپوری)

ان اشعار میں ایک مسحور کن ترنم پایا جاتا ہے۔

شعر میں ترنم الفاظ کی خاص اور چابک دست ترتیب سے پیدا ہوتا ہے، جو مروجہ قومی موسیقی سے ہم آہنگ ہوتی ہے۔ ترنم کے لیے مروجہ قومی موسیقی سے ہم آہنگی شرط ہے۔ بعض عربی و فارسی کی بحریں اردو مزاج کے اعتبار سے مترنم نہیں۔ اس لیے وہی بحریں ترنم پیدا کرنے کا ذریعہ ہو سکتی ہیں جو اردو کے موسیقانہ مزاج سے ہم آہنگ ہیں۔

تشبیہ

عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''کسی کو دوسرے سے مثال دینا، مشابہ اور ہم شکل کرنا''۔ تشبیہ علم بیان کی اصطلاح ہے جو اردو میں عربی و فارسی زبانوں کے ذریعے

رائج ہوئی۔ اصطلاح میں تشبیہ بیان کی ایسی صفت کو کہا جاتا ہے جس میں دو اشیاء کے درمیان کسی مشابہت یا مشارکت کی بنا پر ایک شے کو دوسری شے کے مماثل اور مشابہ قرار دیا جاتا ہے۔ جیسے گال اور پھول میں سرخی اور تازگی کی مشارکت کی بنا پر گالوں کو پھول کہنا۔ تشبیہ میں دو اشیاء اپنا علیحدہ علیحدہ وجود رکھتی ہیں ساتھ ہی تشبیہ کے لیے یہ لازمی ہے کہ مشبہ بہ کی صفات مشبہ سے قوی اور زیادہ ہوں۔ طرفین تشبیہ میں کمی وزیادتی کا یہ ادعا تخئیلی ہوتا ہے۔ اس لیے ان امور میں حقیقت وعقل کی مطابقت کا ہونا لازمی نہیں۔ چونکہ تشبیہ میں دو اشیاء اپنے عینی وجود کے ساتھ ہوتی ہیں یا دوسرے لفظوں میں طرفین تشبیہ حقیقت لغوی ہوتے ہیں اس لیے تشبیہ مجازی نوعیت کی حامل نہیں ہوتی۔ ''البیان میں عابد علی عابد نے بلاغت کے نقشے کے تحت تشبیہ کو مجاز کے ذیل میں پیش کیا ہے حالانکہ تمام علمائے بیان اس امر پر متفق ہیں کہ تشبیہ مجاز نہیں ہوتی بلکہ مجاز کو پیدا کرنے کا ایک ذریعہ ہے۔ نجم الغنی خاں تشبیہ کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> تشبیہ سے مراد دلالت ہے دو چیزوں کی جو آپس میں جدا جدا ہوں
> ایک معنی میں شریک ہونے پر اس طرح کہ بطور استعارے کے نہ ہو اور نہ
> بطور تجرید کے ہو۔
>
> (بحر الفصاحت: نجم الغنی خاں، ص ۶۶۹)

یہاں تجرید سے مراد یہ ہے کہ ایک شے کو کسی صفت میں اس قدر مکمل سمجھا جائے کہ اس سے دوسری شے کے حصول کا دعویٰ ممکن ہو سکے جیسے داغ دل سے آفتاب کا روشن ہونا۔ اس کے برعکس تشبیہ میں دو اشیاء میں کمی وزیادتی کا عنصر موجود ہوتا ہے۔ اس عمل میں ایک شے سے دوسری شے حاصل نہیں کی جاتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ شعر کے اسلوب سے اگر طرفین تشبیہ میں مساوی صفت کا اظہار ہوتا ہے تو اس صورت میں بھی تشبیہ قائم نہیں ہوتی۔ طرفین تشبیہ میں مساوی صفات کا دعویٰ تشابہ کہلاتا ہے۔ پروفیسر انیس اشفاق تشبیہ اور تشابہ کی تفریق کو ختم کرتے ہوئے ان دونوں اصطلاحوں کو ہم معنی قرار دیتے ہیں اور تشبیہ کے لیے طرفین کی صفات میں کمی وزیادتی کے ادعا کو لازمی نہیں سمجھتے۔ اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

> عام طور پر ادبی اصطلاح میں تشبیہ اور تشابہ دونوں کے لیے تشبیہ کا
> لفظ استعمال ہوتا ہے اس لیے تشبیہ میں زیادتی و کمی لازمی نہیں ہے۔
>
> (اردو غزل میں علامت نگاری: پروفیسر انیس اشفاق، ص ۴۲)

یہاں یہ امر قابل ذکر ہے کہ علمائے بیان نے طرفین میں کمی و زیادتی کی شرط کیوں عائد کی ہے؟ بظاہر اس کی وجہ یہی نظر آتی ہے کہ علم بیان ایک معنی کو مختلف طریقوں سے شدت و قوت کے ساتھ بیان کرنے کا علم ہے نہ کہ معنی پیدا کرنے کا علم ہے۔ اس لیے جب تک مشبہ بہ قوی نہ مانا جائے گا اس وقت تک پرایۂ بیان کی شدت و قوت قائم نہیں ہو سکتی۔ مثلاً اگر یہ کہا جائے کہ x بی اے ہے اور y بھی بی اے ہے تو x, y کی طرح ہے یہاں x, y کا بدل ہو جاتا ہے لیکن اگر ایک طالب علم کے لیے یہ کہا جائے کہ وہ ارسطو کی طرح ہے تو یہاں معنی جس قوت و شدت کے ساتھ ظاہر ہوئے ہیں انہیں کسی دوسرے پیرائے میں ادا نہیں کیا جا سکتا۔ اس لیے تشبیہ اور تشابہ میں فرق ہے۔ علمائے بیان نے تشبیہ کے لیے چار امور کا ذکر کیا ہے۔ (۱) مشبہ، مشبہ بہ سے صفت میں کم ہو (۲) مشبہ بہ حسی نوعیت کا ہو یعنی حسی مشبہ کے لیے معقول مشبہ بہ ممنوع ہے لیکن بعض علمائے بیان نے تاویل کے ذریعے مشبہ بہ معقول کو جائز قرار دیا ہے۔ جس کی وجہ یہ بیان کی جاتی ہے کہ ایسے موقع پر معقول کو محسوس فرض کر کے مبالغے کے طور پر حسی مشبہ کے لیے معقول مشبہ بہ کو استعمال کیا جاتا ہے (۳) وجہ شبہ، طرفین تشبیہ میں مشترک ہو یعنی کوئی بات اگر ایک پر صادق ہو تو دوسرے پر بھی اس کا صادق ہونا لازم ہے۔ لیکن اس ضمن میں بعض ناقدین نے متضاد وجہ شبہ کو بھی صحیح ٹھہرایا ہے یعنی ایک صفت جو مشبہ میں ہو اس کو مشبہ بہ کی صفت کے ساتھ کسی تناسب کی بنا پر فرض کر لیتے ہیں جیسے نامرد کو شیر سے تشبیہ دی جائے یہاں بزدلی کو بہادری کے تناسب میں رکھا جاتا ہے (۴) تشبیہ کے لیے غرض تشبیہ کا ہونا لازمی ہے جن اشعار میں غرض تشبیہ واضح نہیں ہوتی ان اشعار میں ثقالت پیدا ہو جاتی ہے۔ تشبیہ چار ارکان پر مشتمل ہوتی ہے (۱) طرفین تشبیہ یعنی مشبہ اور مشبہ بہ (۲) وجہ شبہ (۳) غرض تشبیہ (۴) ادات تشبیہ۔

ایسی تشبیہ بہترین کہلاتی ہے جس میں وجہ شبہ، حرف تشبیہ اور مشبہ میں سے دو یا تینوں کو حذف کر دیا جائے۔ ایسی تشبیہ جس میں تمام ارکان موجود ہوں تشبیہ ضعیف کہلاتی ہے۔

نازکی اس کے لب کی کیا کہیے — پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے
(میر)

اس شعر میں لب مشبہ، گلاب کی پنکھڑی مشبہ بہ، وجہ شبہ نزاکت ہے۔

تصرف

تصرف عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "دخل دینا، قبضہ کرنا"۔ اصطلاح میں کسی شاعر کے شعر کے ایک مصرع یا دونوں مصرعوں کے الفاظ میں معمولی سا تغیر و تبدل کر کے اس کو حسب حال کر کے اپنا بنا لینا تصرف کہلاتا ہے۔ تصرف کی تعریف کرتے ہوئے نجم الغنی خاں لکھتے ہیں:

کسی کلام میں کچھ الفاظ کو تغیر دے کر اپنی مرضی کے مطابق کر دینے کو تصرف کہتے ہیں۔

(بحر الفصاحت: نجم الغنی خاں، ص ۱۱۰۹)

میر مہدی مجروح کے نام ایک خط میں تصرف کی وضاحت کرتے ہوئے غالب لکھتے ہیں:

تم نے میر کا وہ مقطع سنا ہوگا، بہ تغیر الفاظ لکھتا ہوں۔

کیوں نہ میرن کو مغتنم جانوں — دلی والوں میں اک بچا ہے یہ

میر کا مقطع یوں ہے

میر کو کیوں نہ مغتنم جانیں — اگلے لوگوں میں اک رہا ہے یہ

میر کی جگہ میرن اور رہا کی جگہ بچا کیا اچھا تصرف ہے۔

(اردوئے معلی: غالب، ص ۱۴۲)

جانور جو ترے صدقے میں رہا ہوتا ہے — اے شہ حسن وہ چھٹتے ہی ہما ہوتا ہے
(وزیر)

زاغ بھی گر ترے صدقے میں رہا ہوتا ہے — اے شہ حسن وہ چھٹتے ہی ہما ہوتا ہے
(ذوق)

تھا مصحفی بہ مائل گریہ کہ پس مرگ — تھی اس نے دھری چشم پہ تابوت میں انگلی
(مصحفی)

تھا مصحفی کانا جو چھپانے کو پس مرگ — تھی اس نے دھری چشم پہ تابوت میں انگلی
(انشاء)

گو ہاتھ میں جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے　　رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے
(غالبؔ)

کیفیت مے ساغرے پر رہی حاوی　　رکھے ہی رہے ساغر و مینا مرے آگے
(خیالؔ رامپوری)

تصرف اور مضمون آفرینی میں فرق یہ ہے کہ مضمون آفرینی میں شعر کے مضمون کو نئے پہلو سے بیان کیا جاتا ہے جبکہ تصرف میں ایک شعر کو کچھ الفاظ میں رد و بدل کر کے اس کے مضمون و معنی یا تو نئی جہت پیدا کی جاتی ہے یا اسے حسب حال بنایا جاتا ہے۔

تصور

تصور عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی ''معنی ہیں دھیان، خیال''۔ تصور فلسفے، منطق، نفسیات اور شعری تنقید کی اصطلاح ہے جو اردو میں عربی و فارسی زبانوں کے ذریعے رائج ہوئی ہے۔

منطق کی اصطلاح میں تصور ایسے خاص قسم کے خیال کو کہا جاتا ہے جو کسی شے کی صورت یا اس کی پہچان و شناخت سے وابستہ ہوتا ہے اور جو غور و فکر کرتے وقت ہمیشہ ذہن و شعور میں موجود رہتا ہے۔ تصور ایک ایسا ذہنی معیار ہوتا ہے جس کے تحت اشیاء کی شناخت اس طرح ہوتی ہے کہ ان کے مابین فرق و امتیاز قائم کیا جا سکتا ہے۔ یعنی تصور اشیاء کو سمجھنے کے بعد حاصل ہونے والے شے ہے جو تمثال سے بری ہوتا ہے۔ جیسے سورج کا من و عن حواسی تجربے کے ساتھ ذہن میں موجود ہونا اس کا خیال ہے لیکن سورج میں موجود حواسی تمثال یا نقش سے علیحدہ اس کی شناخت تصور ہے۔ جس کی تعریف کی جا سکتی ہے اور جس کی بنیاد پر سورج اور چاند میں فرق کیا جا سکتا ہے۔ بوعلی سینا تصور کی منطقی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> دانستن دو گونہ است یکی اندر رسیدن کہ بتازی تصور خوانند چنانکہ اگر کسی گوید مردم یا پری یا فرشتہ و ہرچہ بدیں ماند تو فہم کنی و تصور کنی۔ واندر یابی۔
>
> (رسالۂ منطق: بوعلی سینا، ص ۵)

علم منطق کی تعریف کے اعتبار سے تصور جانی ہوئی شے ہے۔ جس کے لیے شے کا حواسی

ہونا ضروری نہیں ہے۔ تصور میں عام رائے شامل ہوتی ہے لیکن حکم نہیں ہوتا ہے جب تصور میں کوئی حکم بھی شامل ہو جاتا ہے تو ایسا تصور تصدیق بن جاتا ہے۔ تصدیق تصورات کے باہمی رشتے سے پیدا ہوتی ہے یعنی مفرد الفاظ تصور ہیں اور ان کا ایک جملے کی شکل اختیار کر لینا تصدیق ہے۔ اس لیے تصور میں تصدیق شامل ہوتی ہے۔ کوئی تصور مفرد طور پر پیدا نہیں ہوتا ہے۔ تصور و تصدیق کا فرق یقین اور ظن کا ہے۔ منطق میں تصور کی دو اقسام ہیں (۱) بدیہی تصور۔ ایسا تصور جس میں شے کی تعریف بتانے کی ضرورت نہیں ہوتی وہ شے خود سمجھ میں آ جاتی ہے جیسے پانی، آگ، ہوا، سورج۔ (۲) تصور نظری۔ ایسا تصور جس میں تعریف کو دخل ہوتا ہے جیسے اسم، فعل، صفت وغیرہ۔ ایسے تصور کو حد بھی کہتے ہیں۔ اسی طرح تصدیق کی دو قسمیں ہیں (۱) تصدیق بدیہی۔ ایسی تصدیق جس میں دلیل کی ضرورت نہ ہو جیسے آم میٹھا ہے یا سورج چمکتا ہے (۲) تصدیق نظری یا حجت۔ ایسی تصدیق جو بغیر دلیل کے ثابت نہ ہو سکے جیسے جو ہر و عرض میں فرق ہوتا ہے۔ منطق سے قطع نظر تصور و تصدیق کا فرق ثبوت اور غیر ثبوت کا ہے۔ ثبوت کے بعد جو کچھ حاصل ہوتا ہے وہ بھی تصور ہے اور ثبوت سے پہلے جو کچھ حاصل ہوتا ہے وہ بھی تصور ہے۔ تصور شعور میں اشیاء کے استقرار اور ان کی پختگی کا نام ہے۔ اس سلسلے میں عبدالرحمٰن دہلوی لکھتے ہیں:

> یہ شعور انسانی بھی بالکل نقش بر آب ہوتا ہے ادھر پیدا ہوا ادھر غائب بھی فی الجملہ استقلال و استقرار کی صورت اختیار کرتا ہے اس کو تصور کہتے ہیں کہ حقیقت کا عکس ہے اور اکثر صورت رکھتا ہے۔
>
> (مراۃ الشعر: عبدالرحمٰن، ص ۱۵۲)

علم نفسیات کی رو سے تصور خیال کی ترقی یافتہ شکل ہوتا ہے جو گزرے ہوئے تجربات کی بنا پر ہمارے فہم و ادراک میں کسی خیال کا استقلال و استقرار ہوتا ہے جیسے بہت سے لوگوں میں ایک عام عنصر انسانیت کا دکھائی دیتا ہے، یہ انسانیت انسانوں کے سلسلے میں ماضی کے تجربات کی ایک تصویر ہے۔ چونکہ انسانیت انسانوں کی ایک صفت ہے جو تمام انسانوں میں پائی جاتی ہے اس لیے انسانوں کے ادراک کے بغیر انسانیت کا تصور ناممکن ہے۔ انسانیت انسانوں کے مدرک میں دکھائی دینے والا عام عنصر ہے۔ مدرک سے تصور بننے کے لیے انسانوں میں سے انسانیت علیحدہ کر لی جاتی ہے یعنی تصور خیال کا مجرد روپ ہوتا ہے۔ انسان

کے دماغ میں تصور ایک دم نہیں بن جاتے بلکہ آہستہ آہستہ نشوونما پاتے ہیں۔ اکثر مغربی مفکرین نے Ideas اور Concepts کو ایک معنی میں استعمال کیا ہے لیکن جان ہاسپرس نے ان دونوں اصطلاحوں میں واضح تفریق قائم کی ہے۔ ہاسپرس کے نزدیک تصور کے لیے متصور شے کا تجربہ ضروری نہیں ہے بلکہ کسی ایک شے کے تجربے کی بنیاد پر کسی دوسرے شے کے تصور کو حاصل کیا جا سکتا ہے جیسے ٹیلے سے پہاڑ کا تصور۔ اس لیے تصور میں تمثال شامل نہیں ہوتی جبکہ خیال میں تمثال شامل ہوتی ہے۔ اس بنیاد پر خیال و تصور میں فرق یہ فرق کیا جا سکتا ہے کہ خیال تصور کے مقابلے میں غیر مستقر اور غیر مستقل ہوتا ہے اس میں رائے کی پختگی نہیں ہوتی جبکہ تصور مستقر اور مستقل ہوتا ہے، اس میں رائے کی پختگی شامل ہوتی ہے۔ خیال میں تمثال شامل ہوتی ہے جبکہ تصور تمثال سے بری ہوتا ہے۔ خیال نفس کا تابع ہوتا ہے اور تصور عقل کا تابع ہوتا ہے۔ خیال میں ایک شے کے ساتھ بہت سی اشیاء جڑی ہوئی ہوتی ہیں جبکہ تصور میں ایک شے منفرد شناخت رکھتی ہے، اپنی اس شناخت کو قائم کرنے کے لیے اسے دوسری اشیاء کی ضرورت ہوتی ہے۔ تصور اس امر پر مبنی ہوتا ہے کہ میں نے کسی شے کو کیا سمجھا۔ خیال اس امر پر مبنی ہوتا ہے کہ میرے ذہن میں کوئی شے کس حالت میں موجود ہے جبکہ تصدیق اس امر پر مبنی ہوتی ہے کہ یہ شے ایسی ہے۔ تصور میں خارج میں موجود اشیاء کے بجائے ذہنی اور عقلی معیارات ملحوظ ہوتے ہیں، اس میں برہان استدلال ہوتا ہے۔

شاعری کی تنقید میں تصور کی اصطلاح دو معنی کی حامل ہے۔ (۱) خاص فنی رویہ، جس میں شعر کے حسن و قبح، طرز و اسلوب اور لفظ و معنی کے سلسلے میں کسی دبستان شعری یا خاص شاعر کے نظریات شامل ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ علم شعری یعنی عروض و بلاغت و فصاحت اور اصناف و ہیئت کا قائم مفہوم بھی تصور کہلاتا ہے۔ فارسی کے قدیم تذکروں میں تصور کی اصطلاح استعمال نہیں کی گئی ہے۔ البتہ ۱۸ ویں صدی کے بعض ہندوستانی تذکرہ نویسوں نے تصور کی اصطلاح خاص فنی رویہ اور طرز و اسلوب کے معنی میں استعمال کی ہے۔ مرزا ہدایت قرآن تبریزی کے ذکر میں تصور کی اصطلاح استعمال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

(قرآن تبریزی) تصور شعر رود کی نمودہ اند۔

(مجمع الفصحا، مرزا ہدایت، ص ۲۶۶)

اردو تذکروں میں اس اصطلاح کو استعمال نہیں کیا گیا ہے۔ اردو شاعری کی تنقید میں

تصور کی اصطلاح بیسویں صدی کے اوائل میں منطق و فلسفے کے مفہوم میں استعمال کی گئی ہے۔ عبدالرحمٰن دہلوی کا اقتباس نقل کیا جا چکا ہے۔ بعد کے زمانے میں یہ اصطلاح مثالیت، عقلیت اور روحانیت کے مفہوم میں استعمال کی گئی جو کہ مغربی فلاسفہ افلاطون، ہیگل، اسپنوزا، ڈیکارٹ وغیرہ کے افکار و خیالات سے متعلق ہے۔ میرا جی تصور کی اصطلاح استعمال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> درحقیقت تصورات کی پوجا انسان کے خون میں کچھ اس طرح گھل مل گئی ہے وہ اس کی جبلت ہی معلوم ہوتی ہے تصورات تخیل کی پیداوار ہیں۔ خیال کی لہریں اور اگرچہ خیال اور عمل میں بظاہر ایک نمایاں فرق نظر آتا ہے اور آجکل سائنٹفک زمانے میں عمل ہی کو اکثر لوگ برتر سمجھتے ہیں۔
>
> (مشرق و مغرب: میرا جی مشمولہ تنقید و تجزیہ، جمیل جالبی، ص ۲۱۰)

(۲) اردو تنقید میں تصور کی اصطلاح شاعری میں بیان ہونے والے مستقل خیالات یعنی شاعرانہ قدر یا کسی شاعر کے یہاں زندگی اور کائنات سے متعلق خاص اور مستقل خیالات کے مفہوم میں بھی استعمال ہوتی ہے جیسے شاعری میں محبوب، ظالم، بے وفا، جفا جو وغیرہ صفات کا حامل ہے اور عاشق مظلوم اور ایثار و قربانی کا پیکر ہے۔ عاشق و معشوق کے سلسلے میں یہ خاص خیالات تصورات کا درجہ رکھتے ہیں۔ یا غالبؔ اور اقبالؔ کے یہاں حسن و عشق، خودی اور زندگی سے متعلق نظریات تصوارت ہیں۔ کسی خاص دور کی شاعری یا کسی شاعر کے تصورات کا تعین اس کے مجموعی مطالعہ کے بعد ہوتا ہے۔

ہوئے مر کے ہم جو رسوا ہوئے کیوں نہ غرق دریا   نہ کبھی جنازہ اٹھتا نہ کہیں مزار ہوتا
(غالبؔ)

اس شعر میں غالب نے موت کے بعد کی رسوائی سے بچنے کے لیے غرق دریا ہونے کا خیال باندھا ہے۔ اب اگر اس خیال کو غالبؔ کا نظریہ تسلیم کر لیا جائے تو یہ خیال تصور ہو جائے گا اور اگر اس کو محض وقتی بیان اور کیفیت سمجھا جائے تو یہ بات محض خیال رہے گی۔

تصوف

تصوف عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "صوفی بننا، پشمینہ پہننا، دھیان، گیان، خدا سے لو لگانے کا علم"۔ اصطلاح میں خالق کائنات اور مخلوق کی حقیقت اور ان کے تعلق و روابط کی ماہیت پر غور و خوض کرنے کے فلسفے، وجدانی علم حاصل کرنے کے طریقے، خواہش نفسانی سے پاک ہونے اور صفائے قلب کے علم اور ان سب کے نتیجے میں قرب الٰہی حاصل کرنے کے وسیلے کو تصوف کہتے ہیں۔ تصوف کی وضاحت کرتے ہوئے مولانا وجیہ الدین احمد خاں قادریؒ لکھتے ہیں:

> انسان کا سب سے بڑا کمال خالق مطلق جل شانہٗ وعم نوالہٗ کی پہچان اور قرب الٰہی کی تلاش ہے۔ اس کام کو انسان نے دو طریقوں سے انجام دیا ہے ایک استدلالی اور قیام براہین سے دوسرا طریقہ صفائے قلب اور نورانیت دماغ ۔ استدلالی گروہ وہ ہے جو منطقی دلائل سے کام لیتا ہے اور کسی شریعت سماوی کا اتباع اس کے پیش نظر نہیں ہوتا۔ قدیم فلسفے میں اس کو شائی کہتے ہیں۔ اسی طرح جو گروہ صفائے قلب سے کام لینے والا ہے اگر اس کے پیش نظر بھی کوئی شریعت نہیں ہے تو اس کو اشراقی کہتے ہیں۔ استدلالی جماعت اگر شریعت کا لحاظ رکھ کر دلائل سے کام لے تو اسی جماعت کو متکلمین کہتے ہیں اور جماعت صفائے قلب کے ساتھ شریعت آسمانی کو بھی ملحوظ رکھے اس کو صوفیہ کہتے ہیں۔

(فیوضات وزیریہ: مولانا وجیہ الدین احمد خاں قادریؒ، ص ۱۳۶)

شیخ عبدالقادر جیلانی فتوح الغیب میں تصوف کی خصوصیات بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> تصوف آٹھ خصلتوں پر مبنی ہے۔ سخاوت ابراہیم پر، رضائے اسحاق پر، صبر ایوب پر، مناجات زکریا پر، غربت یحییٰ پر، خرقہ پوشی موسیٰ پر، تجرد عیسیٰ پر، اور فقر محمد پر۔

(مشمولہ: اردو میں صوفیانہ شاعری: ڈاکٹر محمد طیب ابدالی، ص ۱۹۰)

یعنی ظاہری دنیا اور اس کی خواہشات کو ترک کر کے قرب الٰہی حاصل کرنے کی خواہش، فقر و قناعت اختیار کرتے ہوئے ہر حال میں خوش رہنا اور اس کو رضائے الٰہی جاننا، عجز

و انکساری، اور اخلاقی رواداری کو شریعت اور مادیت سے بڑھ کر اہمیت دینا، انسانوں سے محبت کرنا اور ان میں محبت و اخوت پیدا کرنا اور مادی عشق سے ماورائی عشق حاصل کرنا تصوف کے خاص دائرہ کار ہیں۔ شاعری میں تصوف کے عمل دخل پر فارسی شاعری کے حوالے سے روشنی ڈالتے ہوئے عبدالماجد دریا آبادی لکھتے ہیں:

> فارسی شاعری اس وقت تک قالب بے جان تھی جب تک اس میں تصوف کا عنصر شامل نہیں ہوا۔ تصوف کا اصل خمیر عشق حقیقی ہے جو سرتاپا جوش ہے عشق حقیقی کے ذریعہ مجازی کی بھی قدر ہوئی اور اس آگ نے تمام سینہ کو گرما دیا۔

(فلسفۂ جذبات: عبدالماجد دریا آبادی، ص ۲۴۳)

تصوف اور فلسفہ میں فرق یہ ہے کہ تصوف میں عقل و جذبات دونوں شامل ہوتے ہیں اور ایک دوسرے میں دونوں حل ہو کر اعلیٰ وجدان کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ تصوف ایک خاص طرز فکر، اور طرز عمل کا نام ہے جو کسی نہ کسی حد تک مذہب کے زیر اثر ہوتا ہے۔ فلسفہ ایک عام طرز فکر ہے ۔ جس میں عقل کو کلیدی اہمیت حاصل ہوتی ہے جو جذبات کا مطالعہ تو کر سکتا ہے لیکن خود جذبات سے مبرا ہوتا ہے۔ غزل میں فلسفیانہ مضامین اور صوفیانہ و متصوفانہ مضامین کا فرق یہ ہے کہ فلسفیانہ مضامین میں انسانی کائنات اور اس کے ماخذ کی وغیرہ کی تفہیم کی کوشش ہوتی ہے جس میں جذبات کا عنصر کم ہوتا ہے جبکہ صوفیانہ و متصوفانہ مضامین میں عشق حقیقی و مجازی، توکل، قناعت، مذہبی رواداری، ترک دینا، وسعت اخلاق، ریاضت وغیرہ شامل ہوتے ہیں۔ ایسے مضامین جذبات سے پر ہوتے ہیں۔ دروں بینی اور مطالعہ نفس کے ذریعہ معشوق تک رسائی تصوف کا خاص مضمون ہے شبلی کے بقول جب فارسی شاعری کو عالمی ادب میں معراج تصوف سے ہی حاصل ہوئی۔ اردو شاعری کا خمیر تصوف سے ہی تیار ہوا ہے۔ اس لیے سعد اللہ گلشن کا قول "تصوف برائے شعر گفتن خوب است" اردو کلاسیکی شاعری کی رگ و پے میں سرایت کیے ہوئے ہے ۔

تجلیات وہم میں مشاہدات آب و گل کرشمۂ حیات ہے خیال وہ بھی خواب ہے
(غالب)

حسن ہے ذات میری عشق صفت ہے میری ہوں تو میں شمع مگر بھیس ہے پروانے کا
(فانی)

جس سے کل تک دل بے تاب پھنکا جاتا تھا اسی شعلے کو جو دیکھا تو سر طور ہے آج

دیکھ رعنائی حقیقت کو عشق نے بھر دیا ہے رنگ مجاز
(اصغر)

اردو تنقید میں عام طور سے صوفیانہ شاعری اور متصوفانہ شاعری میں فرق نہیں کیا جاتا ہے اوران دونوں اصطلاحوں کو مترادف معنی میں استعمال کیا جاتا ہے۔ درحقیقت ان دونوں اصطلاحوں میں فرق ہے۔ شیخ علی ہجویری ''کشف المحجوب'' میں صوفیہ کے طبقات بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

صوفی وہ ہے جو اپنے نفس سے فانی ہو کر حق میں زندہ و باقی ہو اور مادیت سے گزر کر حقیقت تک رسائی حاصل کر چکا ہو اور متصوف وہ ہے جو مجاہدہ کرکے یہ راہ طے کر رہا ہو اور اس منزل تک رسائی کی کوشش میں ہو اور مستصوف وہ ہے جو محض جاہ و جلال کے لیے دنیا طلبی کی خاطر اپنے کو صوفیہ اور متصوف کے مشابہ بنادے اور حقیقتاً ان دونوں سے بہرہ مند نہ ہو۔

(مشمولہ۔ اردو میں صوفیانہ شاعری: ڈاکٹر محمد طیب ابدالی، ص ۲۵)

اس لحاظ سے صوفیانہ شعر وہ ہے جس میں نفس کا شائبہ نہ ہو، جو کچھ ہو حق ہی حق ہو۔ ایسے شعر میں حالت جذب اور وجد کی کیفیت ہوتی ہے اور تمام ظاہر داریوں سے بے نیازی ہوتی ہے۔ اس اعتبار سے درد اور اصغر سے زیادہ صوفیانہ اشعار غالب کے یہاں ہیں۔

کیا زہد کو مانوں کہ نہ ہو گرچہ ریائی — پاداش عمل کی طمع خام بہت ہے
طاعت میں تار ہے نہ مے و انگبیں کی لاگ — دوزخ میں ڈال دے کوئی لے کر بہشت کو
دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں — ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں
(غالب)

ان تمام اشعار میں غالب مذہب کی تاجرانہ ذہنیت سے بلند ہو کر مقام عبدیت کے مشاہدہ میں مشغول ہے۔

جگ میں آکر ادھر ادھر دیکھا — تو ہی آیا نظر جدھر دیکھا
(درد)

کس کو معلوم کہ ہم حسن شناسان ازل — کتنے اوہام سے گزرے تو یقیں تک پہنچے
(روش صدیقی)

مذکورہ بالا تمام اشعار صوفیانہ اشعار ہیں جن کا مضمون مجازیت سے مبرا ہے۔

متصوفانہ شعر وہ ہے جس میں مادی ضرورتوں کے ساتھ حق الیقین حاصل کرنے کی کوشش ہو۔ یعنی مجازی و حقیقی کا امتزاج متصوفانہ شعر کا خاص وصف ہے۔ متصوفانہ شعر کی دو قسمیں ہوتی ہیں۔

(۱) مجازی عشق کی بلندی جو میر کے یہاں

دور بیٹھا غبار میر اس سے — عشق بن یہ ادب نہیں آتا
(میر)

(۲) ایسا شعر جس سے حقیقی و مجازی دونوں معنی لیے جاسکتے ہوں۔

تم میرے پاس ہوتے ہو گویا — جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا
(مومن)

کبھی اے حقیقت منتظر نظر آ لباس مجاز میں — کہ ہزاروں سجدے تڑپ رہے ہیں مری جبین نیاز میں
جو میں سر بسجدہ ہوا کبھی تو زمیں سے آنے لگی صدا — ترا دل تو ہے صنم آشنا تجھے کیا ملے گا نماز میں
(اقبال)

مستصوفانہ شعر وہ ہے جس میں صوفیانہ یا متصوفانہ مضامین کو محض قافیہ پیمائی کے لیے باندھا گیا ہو۔ ایسے شعر میں معنی و مضمون کی ندرت، بیان کی تازگی اور لہجے کی شگفتگی نہیں ہوتی یعنی مستصوفانہ شعر میں سطحیت ہوتی ہے۔

میری جان مانگی تو کیا تم نے مانگا — مری جان کا کیا مری جان ہوگا
شب غم کٹے گی بڑی راحتوں میں — ترا نام ہوگا ترا دھیان ہوگا
(جگر)

جگر کے ان اشعار کو مستصوفانہ کہا جاسکتا ہے کیونکہ ان اشعار میں متصوفانہ مضامین تو ہیں لیکن ان کے بیان میں سطحیت ہے۔ تصوف کے دو مکاتیب فکر ہیں۔

(۱) وحدت الوجود (۲) وحدۃ الشہود

(۱) وحدت الوجود: وحدت وجود سے مراد ہے وجود کی یکتائی۔ یعنی وجود صرف ہستی مطلق یا الفاظ دگر خدائے عزوجل کا ہے۔ اس کے علاوہ کوئی چیز موجود نہیں ہے۔ انسان، جانور، چرند پرند غرض کہ تمام کائنات خدائے عزوجل کی صفات کا مظہر ہے۔ صفت کا کل ذات

ہوتی ہے اور ذات صفت سے پہچانی جاتی ہے اس لحاظ سے کائنات وجود ہستی مطلق کی عین ذات ہے یعنی یہ صفات حقیقی ہے۔ خدا اس کائنات سے علیٰحدہ نہیں ہے بلکہ وہ اس کے ذرہ ذرہ میں سمایا ہوا ہے۔ عالم کی کثرت اعتباری ہے، حقیقی نہیں۔ یعنی ایک لاکھ گایوں کا مطلب یہ نہیں کہ ایک لاکھ گایوں کا منفرد وجود ہے بلکہ در حقیقت وجود تو ایک گائے کا ہی ہے جس کی حیثیت ریاضی کی اکائی (Unit) کی طرح ہے۔ دسری شے کا وجود اسی وقت ہوتا ہے جب اس کا مقابل یا غیر موجود ہو۔ ایک لاکھ گائیں اور پچاس ہزار بیلوں کا مطلب یہ نہیں ہے کہ ڈیڑھ لاکھ گائیں اور بیل موجود ہیں بلکہ ایک گائے اور ایک بیل یعنی دو چیزیں موجود ہیں۔ خدائے عزو جل کا کوئی غیر یا مقابل نہیں، وہ لاثانی ہے اس لیے وجود واحد ہے۔ اس لحاظ سے عالم کی کثرت کا مبداء وہی ایک اکائی ہے۔ اس کے علاوہ کچھ نہیں ہے۔ عالم کی کثرت واہمہ اور فریب حواس ہے۔ اس نظریہ کے تحت انسانی زندگی کا مقصد فریب حواس اور انفرادی خودی کو ختم کر کے عابد کا معبود میں وصل ہو جانا ہے۔ اس لیے جذب و سرمستی، بے خودی، اس نظریہ کے اہم موضوعات ہیں۔ وحدت وجود کے نظریہ کو ''ہمہ اوست'' بھی کہتے ہیں۔ ابتدا ہی سے اکثر صوفیا اس نظریے کے حامل رہے ہیں۔ لیکن محی الدین ابن العربی نے ''فصوص الحکم'' میں اس نظریہ کو علمی بنیادوں پر قائم کیا۔ وحدت الوجود کے نظریہ پر ہندوستانی فلسفے کا گہرا اثر ہے۔ اس لیے علماء کے نزدیک یہ غیر اسلامی نظریہ ہے۔ کلاسیکی اردو شاعری میں وحدت وجود کا نظریہ زیادہ مقبول رہا ہے ۔

آنکھیں جو ہوں تو عین ہے مقصود ہر جگہ   بالذات ہے جہاں میں وہ موجود ہر جگہ
(میر)

جگ میں آکر ادھر اُدھر دیکھا   تو ہی آیا نظر جدھر دیکھا
ہے غلط گر گمان میں کچھ ہے   تجھ سوا بھی جہان میں کچھ ہے
(درد)

(۲) وحدت الشہود: شہود کے لغوی معنی ہیں ''گواہی''۔ وحدت شہود کے نظریہ کے مطابق یہ کائنات صفات عین ذات نہیں بلکہ وجود واحد کا اشارہ ہے۔ خدا اپنی ذات میں اکمل وکامل ہے اور اس کی صفات بھی مکمل ہیں۔ جبکہ یہ کائنات ناقص ہے۔ اس لیے یہ عین صفات نہیں ہو سکتی بلکہ خدا کی صفات کا ظل ہے۔ خدا اس کائنات کے ذرہ ذرہ میں بھی ہے اور اس سے ماوراء بھی ہے۔ خدا خالق ہے اور کائنات مخلوق ہے۔ خالق مخلوق میں ظاہر ضرور ہوتا ہے لیکن اس کی ذات مخلوق سے علیٰحدہ اور جدا ہوتی ہے۔ کائنات خدا کی تخلیق ہے اس لیے یہ حقیقی اور ٹھوس ہے، واہمہ اور فریب حواس نہیں ہے۔ اس نظریہ کے تحت انسانی زندگی کا مقصد قرب الٰہی حاصل کرنا ہے اور بندے کی خودی میں جذب ہوتا ہے یعنی بندے اور معبود میں فرق کرنا ہے۔ قرب الٰہی شریعت کے اصولوں کے ذریعے حاصل ہوتا ہے۔ وحدت شہود کے نظریہ کو ''ہمہ از اوست'' بھی کہا جاتا ہے جسے شیخ احمد سرہندی مجدد الف ثانیؒ نے وحدت وجود کے غیر اسلامی نظریہ کے رد میں خالص اسلامی بنیادوں پر پیش کیا ۔

سب اس میں محو اور وہ سب سے علیٰحدہ   آئینے میں ہے آب نہ آئینہ آب میں
(شیفتہ)

تضمین

تضمین عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''ضامن کرنا کسی کو اپنا، پناہ میں لانا، کسی کے شعر کو اپنے اشعار میں شامل کر لینا''۔ تضمین علم قافیہ، علم بدیع اور بلاغت کی اصطلاح ہے جو اردو میں عربی و فارسی زبانوں کے ذریعے رائج ہوئی۔

علم قافیہ کی اصطلاح میں تضمین قافیے کے ایسے استعمال کو کہا جاتا ہے جس میں ایک مصرع کا قافیہ معنی کے اعتبار سے دوسرے مصرع میں شامل ہوتا ہے۔ طوسی تضمین کی تعریف کرتے ہیں لکھتے ہیں:

تضمین و آں تعلق آخر بیت بود باول دیگر بیت۔
(معیار الاشعار: طوسی، ص ۳۷)

فارسی کے اکثر علمائے قافیہ کے نزدیک تضمین قافیے کا عیب ہے۔ لیکن اردو میں دیبی پرساد سحر اور نجم الغنی خاں نے تضمین کو عیب نہیں مانا ہے حالانکہ تضمین کا ذکر عیوب کے ذیل میں کیا ہے۔ اس سلسلے میں نجم الغنی خاں لکھتے ہیں:

اگرچہ اس کا عیب میں داخل ہونا کوئی وجہ نہیں رکھتا اور حق وہی ہے جو

مولوی صہبائی کہہ گئے مگر ناچار تقلید گزشتگاں ہم نے بھی عیوب میں لکھ دیا ہے۔

(بحر الفصاحت: نجم الغنی خاں، ص ۳۲۱)

حقیقت یہ ہے کہ تضمین کو قافیے کا عیب نہیں کہا جاسکتا جس کی وجہ یہ ہے کہ قافیہ اپنے حروف وحرکات کی بنا پر متعین ہوتا ہے اگر ان چیزوں میں کمی وبیشی واقع ہوتی ہے تو وہ چیزیں قافیے کے عیب میں داخل ہونگی لیکن قافیے کا معنی کے اعتبار سے ٹوٹنا بیان کا عیب ہے۔

کئی دن بعد ایک شب تنہا   اتفاقاً ملی وہ مہ سیما

(مومن)

اس شعر کے پہلے مصرع کا قافیہ تنہا جملے کے معنی کے اعتبار سے دوسرے مصرع میں شامل ہے۔

اکبر نے عرض کی کہ ہیں سب خیر سے مگر   لٹتا ہے کوئی آن میں خیر النسا کا گھر

(انیس)

اس شعر میں پہلے مصرع کا مگر معنی کے اعتبار سے دوسرے مصرع میں شامل ہے۔

عربی میں تضمین ایسے عمل کو بھی کہا جاتا ہے جس میں کسی مفرد لفظ کے دو حصے کرنے کے بعد ایک حصے کو مصرع اولی میں قافیے کے طور پر استعمال کرتے ہیں اور دوسرے مصرع کو مصرع ثانی کی شروع میں لاتے ہیں جیسے لفظ محسن میں مح کو مصرع اولی میں قافیہ کے طور پر اور سن کو مصرع ثانی میں استعمال کیا جائے۔ فارسی اور اردو میں یہ طریقہ انتہائی معیوب سمجھا جاتا ہے۔

بلاغت کی اصطلاح میں کسی شاعر کے پورے شعر یا ایک مصرع کو اپنے کلام میں استعمال کرنا تضمین کہلاتا ہے۔ تضمین میں لیے گئے شعر یا مصرع کو کسی علامت کے ذریعے یا شاعر کے حوالے سے یہ ظاہر کیا جاتا ہے کہ یہ شعر یا مصرع ماخوذ ہے۔ بصورت دیگر تضمین سرقے میں شامل ہو جاتی ہے۔ اس سلسلے میں علی بن محمد المشتہر لکھتے ہیں:

> ور صناعت آں باشد کہ شاعر آیتی قرآن، و یا مصراعی و بیتی از آں دیگراں در شعر خود بیارد و بر سبیل عاریت بوضعی شیریں ولطیف، و اگر اول تنبیہ کند کہ چیزی از آں فلاں شاعر یا ہم از گفتۂ خود تضمین متکلم پسندیدہ تر باشد و سامع رایت تہمت سرقہ نیفتد۔

(دقائق الشعر: علی بن محمد المشتہر، ص ۸۹۰)

کسی شعر یا مصرع کی سب سے بہتر تضمین وہ ہوتی ہے جس میں اس شعر کے مضمون و معنی کی وضاحت وصراحت زیادہ ہو اور جو تشنگی اصل شعر میں باقی رہ گئی تھی اس کو دور کر دیا جائے یعنی مستعار مصرع یا شعر اس طرح کلام میں چسپاں ہو کہ اس کو علیحدہ کرنا محال ہو جائے۔ وہی پر ساد سحر نے تضمین کو سرقہ لکھا ہے حالانکہ ہر تضمین سرقہ نہیں ہوتی ہے بلکہ وہ تضمین سرقے کے ذیل میں شامل ہے جس میں مستعار مصرع یا شعر کو بغیر شاعر کے حوالے کے استعمال کیا جائے جس کی وجہ یہ ہے کہ بعض مصرع مکمل مضمون کا حامل ہوتا ہے اگر تضمین کے بعد بھی اس مصرع یا شعر کو مرکزی اہمیت حاصل ہے تو ایسی تضمین بغیر شاعر کے حوالے کے سرقہ ہو جاتی ہے، بصورت دیگر سرقہ نہیں ہوتی ہے۔ قدرت یا شوق فغاں کے بیان میں لکھتے ہیں:

> ایں شعر را مرزا رفیع سودا در غزل خود بہ طریق قطعہ تضمین نمودہ و چہ خوب تشنہ کردہ

شکوہ کرے ہے گر تو مرا اشک سرخ کا   تیری کب آتیں سرے لو ہوے بھر گئی

(طبقات الشعراء: قدرت اللہ شوق، ص ۷۵)

تضمین دو طرح سے ہوتی ہے۔ (۱) کسی شاعر کا مصرع یا شعر مستعار لیا جائے (۲) خود اپنے شعر یا مصرع پر تضمین کی جائے۔ اردو میں بعض شعراء نے تضمین کو اشعار کی تشریح کے طور پر استعمال کیا ہے۔ مرزا سہارنپوری نے غالب کی غزلوں پر شرح وتفسیر کے مطابق تضمین کی ہے۔ کاشف الحقائق میں امداد امام اثر نے تضمین کے لیے مثلث اور مخمس بیت کو مختص کیا ہے حالانکہ تضمین کے لیے کوئی ہیئت مخصوص نہیں ہے اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

> مثلث ومخمس یہ دونوں تضمین ہیں عام اس سے کہ شاعر خود اپنے کلام یا کسی دوسرے شاعر کے کلام پر تضمین کرے۔

(کاشف الحقائق: امداد امام اثر، ص ۶۷۲)

پھرتے ہیں میر خوار کوئی پوچھتا نہیں   اس عاشقی میں عزت سادات بھی گئی

(میر)

مطلع کہا ہے نظم وطن کا گلہ نہیں   پھرتے ہیں میر خوار کوئی پوچھتا نہیں

(شاہ عارفی)

ہم بھی منہ میں زبان رکھتے ہیں　　کاش پوچھو کہ مدعا کیا ہے
(غالب)

ہم بھی منہ میں زبان رکھتے ہیں　　اتنا اونچا نہ بولیے صاحب
(محمد علی موج)

تضمین کی دو قسمیں ہیں (۱) استعانت (۲) ایداع یا رفو۔ یعنی کسی شاعر کے مصرع یا فقرے وغیرہ کو تضمین کرنا۔ مذکورہ تمام مثالیں رفو کی ہیں۔

علم بدیع کی اصطلاح میں لزوم مالا یلزم کو تضمین کہا جاتا ہے۔

تضمین بر غزل یا استعانت

ایسی تضمین میں کسی شاعر کا ایک شعر یا اس سے زیادہ اشعار کو تضمین کے لیے مستعار لیا جاتا ہے۔ استعانت کا عمل قصائد، مثنوی رباعی، مسمط وغیرہ میں ہوتا ہے۔ اکثر کسی شاعر کی مکمل غزل بھی تضمین کی جاتی ہے جس کو تضمین بر غزل کہتے ہیں۔ تضمین بر غزل میں ہر شعر پر مصرع لگائے جاتے ہیں اور شاعر کا نام ظاہر کیا جاتا ہے۔

باغ عالم میں وہ بلبل ہوں کہ ہوں جان چمن　　میں نہ ہوں گا تو نہ ہوگا کوئی خواہان چمن
پھاڑ ڈالیں گے گریباں کو جوانان چمن　　منھ پہ رکھ دامن گل روئیں گے مرغان چمن
ہر روش خاک اڑائیگی صبا میری بعد　　(رند)

اس بند میں میر کے شعر کی تضمین کی گئی ہے۔

تعریض

تعریض عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''کسی کو کسی کام پر لانا، چھیڑنا، کنایہ سے بات کہنا۔ تعریض چوڑا کرنا، کسی پر کوئی بات ڈھال کر کہنا، کنایہ میں بات کرنا، کیونکہ عرضہ بضم طرف اور جانب کے ہے''۔ (حاشیہ حدائق البلاغت) تعریض علم بیان کی اصطلاح ہے جو اردو میں عربی و فارسی زبانوں کے ذریعے رائج ہوئی۔

اصطلاح میں تعریض ایسے بیان کو کہا جاتا ہے جس میں کسی شخص کی صفات بیان کی جاتی ہے لیکن اس شخص کا ذکر نہیں کیا جاتا۔ یعنی صفات کے بیان سے غیر مذکور موصوف مراد ہوتا ہے۔ اکثر تعریض میں صفات کو عام طریقے سے بیان کیا جاتا ہے لیکن کہنے والے کا مقصد خاص ہوتا ہے جیسے کسی بے سلیقہ پڑھے لکھے شخص کے سامنے کہا جائے کہ پڑھا لکھا ہے وہ ہے جو سلیقے مند ہو۔ یہ جملہ ایک عام معنی کو پیش کر رہا ہے لیکن اس جملے سے مراد خاص شخص ہے۔ دوسری بات یہ کہ اس جملے میں بیان کی گئی صفت شخص خاص کے سلیقہ مند نہ ہونے پر دلالت کرتی ہے یعنی تعریض میں اثبات صفت سے نفی صفت ہوتی ہے۔ میر شمس الدین فقیر تعریض کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> اما قسم سوم از کنایہ از آں اثبات صفتی برائے موصوفے یا نفی صفتے از موصوفے باشد اگر مقصود از کنایہ موصوف غیر مذکور باشد آں را تعریض نامند... تعریض گویا اشارہ کردن بجائے وارادہ جانب دیگر نمودن است۔
>
> (حدائق البلاغت: فقیر، ص ۶۵)

انگیا جو مسک گئی تو بولے　　آنکھیں پھوٹیں جو دیکھتا ہو
(خورشید)

اس شعر کے دوسرے مصرع میں آنکھیں پھوٹنے کا حکم خاص شخص کے لیے ہے لیکن یہاں بات عام طریقے سے بات کہی گئی ہے۔

ہمیں بدنام ہیں جھوٹے بھی ہمیں ہیں بیشک　　ہم ستم کرتے ہیں اور آپ کرم کرتے ہیں
(داغ)

اس شعر میں متکلم نے جتنی صفات خود سے وابستہ کی ہیں وہ تمام صفات معشوق کے لیے ہیں۔ تعریض کی اصلیت یہ ہے کہ اس انداز بیان کے تحت مخاطب سے کوئی بات براہ راست نہ کہہ کر عام طریقے سے سنانے والے انداز میں کہی جاتی ہے۔ اس کے دو پہلو ہو سکتے ہیں۔ (۱) منفی پہلو یعنی کوئی بات کسی کو ستانے کے لیے طنز و استہزاء کے ساتھ کہی جائے (۲) مثبت پہلو۔ یعنی کوئی بات تنبیہ کرنے، باور کرانے یا اصلاح کے مقصد سے کہی جائے جیسے کسی بے

داڑھی والے شخص کے سامنے کہا جائے کہ داڑھی چہرے کے حسن کو بڑھاتی ہے یا زید بے داڑھی کے برا لگتا ہے اور ان دونوں جملوں سے خاص شخص مراد ہو تو یہ بیان بھی تعریض کے ذیل میں ہوگا ۔لیکن یہاں طنز و استہزاء کے بجائے اصلاح اور تنبیہ کا پہلو ہے۔ دبیر پرساد سحر نے تعریض کے ذیل میں منفی اور طنزیہ مثالیں پیش کی ہیں جبکہ نجم الغنی خاں نے منفی اور مثبت دونوں پہلوؤں کا احاطہ کیا ہے۔

سوجھے ہے مجھے رونے سے دن رات کے اک دن　　گھر ڈوبیگے ڈبو دیدۂ گریاں کسی کا

(ظفر)

اس شعر میں ''کسی سے'' مراد خود شاعر کی اپنی ذات ہے۔ یہاں موصوف کی طرف طنز و استہزا یا منفی تاثر رکھنے والا پہلو نہیں ہے بلکہ متنبہ کرنے والا پہلو ہے۔ مرزا محمد عسکری نے تعریض کی تعریف میں طنز کو بیان کیا ہے جو کہ غلط ہے اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

جو الفاظ موصوف کے لیے استعمال کئے جائیں ان سے بالکل برعکس مراد لی جائے۔

(آئینۂ بلاغت: مرزا محمد عسکری، ص ۱۷۶)

جیسے یہ کہا جائے کہ زید بہت خوبصورت ہے اور مراد اس سے یہ ہو کہ بدصورت ہے۔ مرزا عسکری نے تعریض کے ذیل میں تہکم کی تعریف کی ہے۔ جس کی وجہ یہ ہے کہ تعریض کے لیے یہ لازمی ہے کہ موصوف غیر مذکور ہو اور اگر موصوف مذکور ہو تو اس سے کوئی دوسرا شخص مراد ہو۔ جبکہ تہکم میں یہ شرط نہیں ہے میمنت میر صادقی ''صور خیال'' اور ''آئین سخن'' کے حوالے سے تہکم کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

نوعی از کنایہ تہکم نامیدہ می شود آں وقتی است کہ گویند کلمہ ای را و در معنی ضد آید بہ کار برد مثلاً کسی را خسیس است سخاوت مند خوانند۔

(دائرہ نامہ ہنر شاعری: میمنت میر صادقی، ص ۲۲۱)

بعض ناقدین کے نزدیک کنایہ اور تعریض مترادف اصطلاحیں ہیں۔ اس امر پر غور کرنے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ کنایہ میں دیگر معنی کے ساتھ معنی موضوعلہ کا مراد ہونا جائز ہوتا ہے جبکہ تعریض میں معنی موضوع لہ کا ارادہ جائز نہیں ہوتا بلکہ ان سے مراد دیگر معنی ہوتے ہیں جس کے لیے موصوف کے لحاظ سے موقع کی مناسبت کا ہونا لازمی امر ہے تا کہ موصوف تک ذہن کی رسائی

ہو یا موصوف کو ان معنی کی ترسیل ہو سکے۔ اس لحاظ سے کنایہ اور تعریض دو علیحدہ علیحدہ طریقۂ کار ہیں یا فقیر کے مطابق تعریض کنایہ کی ایک نوع ہے جس میں کسی غلط بات کا احساس دلایا گیا ہو۔

تعقید

تعقید عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''پوشیدہ بات کہنا، اس طرح کہ کوئی اس کو اچھی طرح سمجھ نہ سکے۔ بہت گرہیں لگانا''۔ تعقید علم بلاغت کی اصطلاح ہے جو اردو میں فارسی زبان کے ذریعے رائج ہوئی۔ اصطلاح میں تعقید کلام کے ایسے عیب کو کہا جاتا ہے جس میں الفاظ، معنی پر واضح دلالت نہیں کرتے ہیں۔ تعقید کی دو قسمیں ہیں۔

(۱) تعقید لفظی　　(۲) تعقید معنوی

تعقید لفظی

ایسی تعقید کو کہا جاتا ہے جس میں الفاظ اپنی نحوی ترکیب کے خلاف مقدم و موخر ہوتے ہیں۔ جس کی وجہ سے معنی کی تفہیم میں دشواریاں اور پریشانی پیدا ہوتی ہے۔ شوق نیموی تعقید لفظی کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

اگر لفظ اپنے اصلی جگہ پر نہ ہو اس کو تعقید لفظی کہتے ہیں۔

(رسالہ ایضاح: شوق نیموی، ص ۳۰)

تڑپنا بھی دیکھا نہ بسمل کا اپنے　　میں کشتہ ہوں انداز قاتل کا اپنے

(میر)

اس شعر کے پہلے مصرعے میں ''اپنے بسمل کا ہونا'' چاہیے تھا اور دوسرے مصرع نحوی ترکیب کے اعتبار سے ''اپنے انداز قاتل کا'' ہونا چاہیے تھا۔ یہاں لفظ ''اپنے'' نحوی اعتبار سے غلط مقام پر واقع ہوا ہے۔

ہوگا عزت میں خسارہ تو پتہ چل جائے گا　　گھر کے تم پھل دار پیڑوں کی حفاظت مت کرو

(منظر واحدی)

اس شعر کے پہلے مصرع میں نحوی اعتبار سے ''عزت میں خسارہ ہوگا'' ہونا چاہیے تھا اس طرح دوسرے مصرع میں ''گھر کے تم'' کو ''تم گھر کے'' ہونا چاہیے تھا۔ یہ دونوں الفاظ نحوی اعتبار سے غلط مقام پر واقع ہوئے ہیں۔ یہاں اس امر کی وضاحت ضروری ہے کہ تعقید

ہر مقام پر عیب نہیں ہے۔ علم معانی کی رو سے ''ہوگا'' اور ''گھر'' کو اہم خبر مانا جائے تو یہ دونوں الفاظ زور اور تاکید کے معنی کو ظاہر کرتے ہیں۔ تعقید لفظی عیب وہیں تک ہوتی ہے جہاں اس سے معنی اور شعر کے حسن میں خلل واقع ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں داغ کہتے ہیں ؎

گرچہ تعقید بری ہے، مگر اچھی ہے کہیں　　ہو جو بندش میں مناسب تو نہیں عیب ذرا
(داغ)

تعقید معنوی

ایسی تعقید کو کہا جاتا ہے جس میں شعر کے استعارہ، تشبیہ و کنایہ وغیرہ شعر کے مفہوم کو واضح طور پر پیش نہیں کرتے، جن سے شعر کی تفہیم میں دشواری اور خلل واقع ہوتا ہے۔ مومن، غالب کے یہاں تعقید معنوی کی مثالیں بکثرت موجود ہیں۔ بعض ناقدین کے نزدیک تعقید معنوی عیب ہے اور بعض کے نزدیک مستحسن ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ تعقید معنوی وہاں عیب میں داخل ہے جہاں معمولی بات کو بے مقصد گھما پھرا کر کہا گیا ہو لیکن جہاں پیچیدگی میں کوئی اہم بات مضمر ہوتی ہے وہاں تعقید معنوی عیب نہیں ہے۔ تعقید معنوی مضمون آفرینی، نازک خیالی اور خیال بندی کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے لیکن ہر جگہ نازک خیالی اور خیال بندی تعقید معنوی نہیں ہوتی۔ نجم الغنی خاں تعقید معنوی کی تعریف بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> یہ ہے کہ عبارت میں خیالات باریک یا قصہ نامشہور یا کسی طرح کی مشکل بات لکھیں اور جب تک بہت خوض و تامل نہ کریں اس کا سمجھنا دشوار ہو۔

(بحر الفصاحت: نجم الغنی خاں، ص ۱۰۵۵)

سورج کو چونچ میں لیے مرغا کھڑا ہوا　　کھڑکی کے پردے کھینچ دیے رات ہوگئی
(ندا فاضلی)

اخلاق کی سند بھی چبا کر نکل گئے　　جوع البقر ہے آج کے بندر ہیں بوالعجب
(ڈاکٹر راہی فدائی)

مچھلیاں تیرتی ہیں کاروں پر　　گھوڑے اسکوٹروں کے دیوانے
(بشیر بدر)

ان اشعار میں تعقید معنوی ہے۔

تعلّی

تعلّی عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''بلند ہونا، شیخی بگھارنا۔'' تعلّی تذکروں کی اصطلاح ہے۔ قدرت اللہ قاسم نے مجموعۂ نغز میں اس اصطلاح کو استعمال کیا ہے۔ اصطلاح میں شعر میں شاعر کا آپ اپنی بڑھائی و ستائش کرنا اور ایسے ایسے دعوے کرنا جو اس شاعر کی استعداد سے کہیں بالاتر ہوں، تعلّی کہلاتا ہے۔ تعلّی کا تعلق شعر کے موضوع و مواد سے ہے۔

سارے عالم پر ہوں میں چھایا ہوا　　مستند ہے میرا فرمایا ہوا
(میر)

کون ہوتا ہے حریف مئے مرد افگن عشق　　ہے مکرر لب ساقی پہ صلا میرے بعد
ہیں اور بھی دنیا میں سخن ور بہت اچھے　　کہتے ہیں کہ غالب کا ہے انداز بیاں اور
(غالب)

قائم میں کیا طور غزل ریختہ ورنہ　　اک بات لچر سی بہ زبان دکنی تھی
(قائم چاند پوری)

تعلّی کے لیے یہ ضروری امر ہے کہ شاعر اپنے سلسلے میں غلط فہمی کا شکار ہو یا جان بوجھ کر اپنی بات کو اونچا کرنے کے لیے کوئی ایسا دعویٰ کرے جو اس کی استعداد سے کہیں بالاتر ہو لیکن اگر شاعر حقیقت بیانی سے کام لیتے ہوئے پورے احتساب کے ساتھ کسی چیز کا دعویٰ کرتا ہے تو وہ تعلّی کی حدود سے باہر ہوتا ہے۔ تعلّی اور غیر تعلّی کا تعین وقت اور حالات پر منحصر ہوتا ہے۔ اس کا فیصلہ شاعر کے دعوے کی منطقی صداقت پر ہوتا ہے۔ محمد حسین آزاد غالب کے ذکر میں تعلّی پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> اس مضمون کو جو لوگ مرزا کے رتبے سے واقف نہیں شاید خود ستائی اور تعلّی پر محمول کریں گے۔

(آب حیات: محمد حسین آزاد، ص ۱۵۶)

تعلّی دراصل احساس کمتری کا نتیجہ ہوتی ہے جس کو برتری میں بدلنے کے لیے شاعر بلند بانگ دعوے کرتا ہے اور خودستائی کرتا ہے۔ مشرقی تہذیب میں تعلّی شخصیت کا بڑا عیب ہے۔

تغزل

تغزل عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''غزل کہنا''۔ تغزل تذکروں کی اصطلاح ہے۔ قدرت اللہ قاسم نے ''مجموعہ نغز'' میں میر حسن نے ''تذکرہ شعرائے اردو'' میں اس اصطلاح کو استعمال کیا ہے۔

تغزل شعر کی وہ خاصیت ہے جو معاملات حسن وعشق کے پیرائے میں گہرے دلی جذبات کو گداز موسیقی کے ساتھ حل کر کے لفظوں میں نرم آہنگ اور شعر میں جذباتی اثر آفرینی پیدا کرتی ہے۔ تغزل کے شعر میں ایک دردمندانہ کیفیت ہوتی ہے لیکن یہ دردمندانہ کیفیت سلگنے والی اور معتدل ہوتی ہے یعنی غم ونشاط میں شدت تغزل کو مجروح کرتی ہے۔ غم کے شدید اظہار کی وجہ سے پرانی شعریات میں بگڑے شاعر کو مرثیہ گو کہا جاتا تھا۔ تغزل کی بنیاد عشق ومحبت ہے۔ اس لیے محبوب سے گفتگو کے لیے جذبات واحساسات میں شدت لیکن بیان میں نرمی، آہستگی اور کم مائگی پائی جاتی ہے۔ جو الفاظ جذبات کے اس داخلی آہنگ کے لیے موزوں ہوتے ہیں وہ ہی الفاظ تغزل کے لیے کارآمد ثابت ہوتے ہیں۔ تغزل کی تعریف کرتے ہوئے مولانا شبلی لکھتے ہیں:

> تغزل سے مراد ہے عشق وعاشقی کے جذبات مؤثر الفاظ میں ادا کیے جائیں (متغزلین) اور وقوعہ گو شعراء میں فرق یہ ہے کہ وقوعہ گو شعراء ہوس پرستی اور بازاری معشوق کے عاشق ہوتے ہیں اور اسی قسم کے واقعات اور خیالات باندھتے ہیں بخلاف اس کے متغزلین کا معشوق شاہد بازاری نہیں ہوتا اور نہ ان کا عشق مبتذل ہوتا ہے۔
>
> (شعر العجم جلد سوم: شبلی نعمانی، ص ۴۱)

شبلی کی مذکورہ تعریف کے بموجب تغزل کے لیے بلندی عشق کا ہونا بھی لازمی ہے یعنی مبتذل معاملہ بندی یا ہوس ناکی تغزل کی روح کے منافی ہے۔

وصل کی شب پلنگ کے اوپر   مثل چیتا کے وہ مچلتے تھے
(ناسخ)

تو ہے ہرجائی چلو ہم بھی اسی طور سہی   تو نہیں اور سہی اور نہیں اور سہی
(نامعلوم)

ان اشعار میں تغزل نہیں ہے کیونکہ جذبہ محبت اور اس کے متعلقات تغزل کی روح ہیں جس کا لطف وانبساط ایثار وقربانی اور راضی بہ رضا میں ہے، نفسی تلذذ میں نہیں۔ اس سلسلے میں یوسف حسین خاں لکھتے ہیں:

> محبوب کی ذات میں عاشق ساری انسانیت سے محبت کرتا ہے اور اس کی محبت کا ایک لمحہ ساری انسانیت پر بھاری ہوتا ہے محبت چاہتی ہے کہ ہر وہ چیز فنا ہو جائے جو وہ خود نہیں ہے اس کو کسی دوسرے جذبہ یا محرک کی شرکت گوارا نہیں یہی جذبہ موسیقی میں حل ہو کر حسن کی تخلیق کا مؤثر ذریعہ بن جاتا ہے اور یہی تغزل کی روح ہے۔
>
> (اردو غزل: یوسف حسین خاں، ص ۴۴)

یہ ضروری نہیں ہے کہ تغزل کے شعر میں معنی ومفہوم حسن وعشق کے حصار ہی میں محدود ہوں بلکہ اس شعر سے دوسرے معنی بھی مراد لیے جاسکتے ہیں لیکن پیرایۂ بیان کا حسن وعشق سے متعلق ہونا تغزل کے شعر کے لیے ضروری ہے۔

گلوں میں رنگ بھرے باد نو بہار چلے   چلے بھی آؤ کہ گلشن کا کاروبار چلے
مقام فیض کوئی راہ میں جچا ہی نہیں   جو کوئے یار سے نکلے تو سوئے دار چلے
(فیض)

ان اشعار کا مفہوم عشق ومحبت کے علاوہ سیاسی اور سماجی تناظر میں بھی جاسکتا ہے بلکہ یہ اشعار سیاسی اور سماجی تناظر ہی میں کہے گئے ہیں۔ تغزل کے لیے رمزیت اور اشاریت بھی ضروری امر ہے۔ تغزل کی وضاحت کرتے ہوئے سید عبداللہ لکھتے ہیں:

> تغزل بعض خارجی رنگوں کے باوجود داخلیت کی پیداوار ہے اس کی تحریک جذبہ کی شدت سے ہوتی ہے سادہ تغزل کا تقاضہ یہ ہے کہ شدید جذبہ یا

تجربۃً فی الفور ظاہر ہو۔

(نقد میر: سید عبداللہ، ص ۱۹)

ممتاز حسین تغزل کو لرسزم Lyricism سے تعبیر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

انگریزی زبان میں لرک اصلاً اسی نظم کو کہتے ہیں جسے ساز پر گایا جا سکے لیکن لرک، گیت اور غنا ان تینوں میں فرق ہے حالانکہ تینوں ساز پر گائی جاتی ہیں۔ لرک اس نظم کو کہتے ہیں جس میں موضوع کے ساتھ بے حد جذباتی قربت اور لہجے میں شخصی اظہار ہو اس کے ساتھ ساتھ اس کا اسلوب سادہ، بے ساختہ اور نغمگیت مقبول ہو۔ لرک میں دل سے دل کی بات کہنے والا لہجہ اور صورت میں سادگی اور بے ساختگی اور نغمگیت کا مقبول عام ہونا ضروری ہے جسے ساری قوم اپنا نغمگیت کہہ سکے۔

(تغزل، انقلاب اور شاعری: ممتاز حسین، مشمولہ شاہرہ، دسمبر ۱۹۵۰ء ص ۷)

اس طرح تغزل کے چار اہم اجزا قرار پاتے ہیں (۱) عشق و محبت کا پیرایۂ بیان (۲) گدازی، سوز یا معتدل نشاطی کیفیت (۳) ایسی موسیقی وروانی جو سب کے لیے مسحور کن ہو (۴) ملائم لہجہ میں ایسا انداز بیان جس سے عشق کی محویت اور سرشاری ظاہر ہوتی ہو۔ (۵) داخلی کیفیت (۶) اختصار و اجمال (۷) رمزیت و کنایت (۸) مشاہدے سے زیادہ حسن احساس و حسن ادا۔ تغزل کی خصوصیات بیان کرتے ہوئے عبادت بریلوی لکھتے ہیں:

داخلی کیفیت ..... شدت احساس... اختصار اور اجمال.... آہنگ کا دھیماپن.....ایک طرح کی آہستگی اور نرمی

(غزل اور مطالعہ غزل: عبادت بریلوی، ص ۱۰)

کہہ دو رقیب سے کہ وہ باز آئے جنگ سے
ہرگز نہیں ہے یار بھی کم اس دبنگ سے
(نامعلوم)

اس شعر میں پیرایہ محبت کا ہی ہے لیکن لہجہ میں نرمی نہیں ہے جس سے تغزل مجروح ہو رہا ہے۔

ترا نام لیتے ہی ہر مرتبہ
میرے منہ میں ایک اور چھالا پڑا
(مظفر حنفی)

اچھوں کو سبھی چاہتے ہیں لیکن
ہے کوئی کہ میں بہت برا ہوں
(انور شعور)

ان اشعار میں لہجہ کی سختی اور انا کی وجہ سے تغزل مفقود ہے۔

وہ چاندنی رات اور وہ ملاقات کا عالم
کیا لطف میں گزرا ہے غرض رات کا عالم
(مصحفی)

سر پھوڑنا وہ غالب شوریدہ حال کا
یاد آگیا مجھے تری دیوار دیکھ کر
(غالب)

تمناؤں میں الجھایا گیا ہوں
کھلونے دے کے بہلایا گیا ہوں
ہوں اس کوچہ کے ہر ذرہ سے واقف
ادھر سے مدتوں آیا گیا ہوں
(شاد عظیم آبادی)

خبر تحیر عشق سن نہ جنوں رہا نہ پری رہی
نہ تو تو رہا نہ تو میں رہا جو رہی سو بے خبری رہی
(سراج اورنگ آبادی)

اللہ اللہ اتنا میں نازک دماغ عشق ہوں
نکہت گل بھی ہے وجہ درد سر میرے لیے
(حسرت موہانی)

کیا ابھی کہیے گا مجھ کو اپنا سودائی کہ بس
اور کچھ مدنظر ہے اپنی رسوائی کہ بس
چاک کرنے ہی کو تھا میں دامن ہوش و خرد
میرے کانوں میں کسی کی یہ صدا آئی کہ بس
(رئیس رامپوری)

ہم سوچتے رہے کہ ہماری خطا ملے
لیکن وہ جب ملے تو ہمیں پر خفا ملے
(واحد القادری)

شعریت اور تغزل میں فرق یہ ہے کہ شعریت کے لیے آہنگ موسیقی اور جدلیاتی لفظ اور ابہام کا ہونا لازمی ہے۔ تغزل میں شعریت کے لوازمات کے ساتھ پیرایۂ حسن وعشق، نرم و گداز لہجہ، عام مسحور کن موسیقی وروانی کی ضرورت ہوتی ہے۔

ہمارے ہاں کی سیاست کا حال مت پوچھو
گھری ہوئی ہے طوائف تماش بینوں میں
(شاد عارفی)

طریق خوب ہے آپس کی آشنائی کا
نہ پیش آئے اگر مرحلہ جدائی کا
(میر)

اول الذکر شعر میں شعریت ہے اور آخر الذکر میں تغزل۔ تغزل شعریت کی ہی ایک فرع ہے۔

جدید ناقد شمس الرحمٰن فاروقی کے نزدیک تغزل غزل کی صفت ہے اس لیے اگر کوئی شعر غزل کا ہے تو اس میں لازمی طور پر تغزل ہوگا۔ یعنی مذکورہ تمام اشعار تغزل کے حامل ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی کی اس رائے میں کلام ہے۔ جس کی وجہ یہ ہے کہ دور قدیم سے دور جدید تک بیشتر شعراء اور ناقدین تغزل کی بیان کی گئی مذکورہ تعریف کے قائل ہیں۔ محمد حسن لکھتے ہیں:

تغزل کا تعلق غزل سے نہیں بلکہ جسے تغزل قرار دیا گیا ہے وہ واقعات اور حقائق کے خارجی کے بجائے ان کے داخلی احساس اور اس کے ساتھ ساتھ ان سے پیدا شدہ تاثرات کا مرموزی بیان ہے۔ جس میں صوت، آہنگ اور تمثال کی مدد سے وجد آفریں کیفیت پیدا ہوگئی ہو۔

(مشرق ومغرب میں تنقیدی تصورات کی تاریخ: محمد حسن، ص ۱۷۲)

میر نے جرأت کی مبتذل معاملہ بندی کی وجہ سے ہی ان کے اشعار کو شعر کے بجائے چوما چاٹنا کہا تھا۔ لیکن یہ صحیح ہے کہ اعلیٰ قسم کی معاملہ بندی اور مادی عشق کا اظہار تغزل کی تعریف سے باہر نہیں ہے۔

تفحص الفاظ

تفحص فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''جستجو، تلاش''۔ اصطلاح میں موزوں خیال کے لیے مناسب الفاظ کی تلاش وجستجو اور ان کی مناسب اور موزوں ترتیب کے لیے کی جانے والی کوشش کو تفحص الفاظ کہتے ہیں۔ تفحص الفاظ کی صلاحیت ہی شعر میں لفظ ومعنی کو ایک جان دو قالب کی صورت عطا کر کے خیال کی ہو بہو عکاسی کرتی ہے۔ یہ صلاحیت قدرت زبان کی دلیل ہے۔ یہ اصطلاح حالیؔ کی وضع کردہ ہے۔ حالی تفحص الفاظ پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

شعر کی ترتیب کے وقت اول متناسب الفاظ کا انتخاب کرنا اور پھر ان کو ایسے طور پر ترتیب دینا کہ شعر سے معنی مقصود کو سمجھنے میں مخاطب کو کچھ تردد باقی نہ رہے اور خیال کی تصویر ہو بہو آنکھوں کے سامنے پھر جائے اور باوجود اس کے اس ترتیب میں ایک جادو مخفی ہو جو مخاطب کو مسخر کرلے اگر شاعر زبان

کے ضروری حصہ پر حاوی نہیں ہے اور ترتیب شعر کے وقت صبر واستقلال کے ساتھ الفاظ کا تتبع اور تفحص نہیں کرتا تو محض قوت متخیلہ کچھ کام نہیں کرسکتی۔

(مقدمہ شعر وشاعری: حالیؔ، ص ۴۵)

حالیؔ کے نظریہ شعری میں شاعری کے لیے تین چیزیں لازمی ہیں (۱) تخیل (۲) مطالعہ کائنات (۳) تفحص الفاظ۔ حالیؔ کے نزدیک شعر کا خیال اور الفاظ دو علیحدہ چیزیں ہیں۔ تخیل کا عمل خیال اور الفاظ دونوں صورتوں میں یکساں ہوتا ہے۔ تخیل پہلے مرحلے میں خیال پیدا کرتا ہے اور دوسرے مرحلے میں اس کے اظہار کے لیے موزوں الفاظ تلاش کرتا ہے۔ حالیؔ کے نزدیک شعر کا خیال لفظ کا تابع نہیں ہے بلکہ لفظ خیال کا تابع ہے۔ کلیم الدین احمد تفحص الفاظ پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

خیالات اور الفاظ بیک وقت اس (شاعر) کے ذہن میں آتے ہیں۔ خیالات اور الفاظ کا انتخاب، خیالات اور الفاظ کی جانچ خیالات اور الفاظ کی ترتیب، یہ سب چیزیں ساتھ ساتھ عمل میں آتی ہیں۔

(اردو تنقید پر ایک نظر: کلیم الدین احمد، ص ۱۰۰)

شعری عمل کے سلسلے میں کلیم الدین احمد کا مذکورہ بیان جزوی صداقت کا حامل ہے۔ حقیقت یہی ہے کہ بعض اوقات خیال ذہن میں پہلے آتا ہے اور اس کے موثر اظہار کے لیے الفاظ کی تلاش وجستجو میں وقت درکار ہوتا ہے۔ اختر الایمان کی اکثر نظمیں اسی تخلیقی عمل کی غماز ہیں۔

تک بندی

تک ہندی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''قافیہ''۔ اصطلاح میں ایسی شاعری کو تک بندی کہا جاتا ہے جس میں شعریت اور تغزل کا فقدان ہو یا وزن بھی نہ ہو صرف ہیت کے نمونے کے ساتھ قافیہ اور ردیف کا التزام ہو۔ تک بندی میں کلام میں یا تو شعری آہنگ نہیں ہوتا یا مردہ شعری آہنگ ہوتا ہے۔

من مچل رہا ہے تم سے یہ سننے کے لیے — دل ابھر رہا ہے ہمارا تم سے یہ کہنے کے لیے
محفل کی شمع روشن کرو — رات کو مہکاؤ گلستاں کرو
(امر کانت سنہہ)

ان اشعار میں نہ تو وزن ہے نہ شعریت ہے بلکہ صرف ردیف و قافیہ کا التزام ہے اور بیت کا نمونہ ہے۔

تک بندی ایسے کلام کو بھی کہا جاتا ہے جس میں صرف روز مرہ کی موزوں گفتگو اور ٹھٹھول ہو یا پامال مضامین کو پامال انداز سے باندھا گیا ہو، اس میں نئے تخلیقی تجربے اور امکان کی کوئی رمق نہ ہو۔ فراق گورکھپوری تک بندی کی اصطلاح استعمال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

میر و داغ کے ساتھ ساری دنیا شاعر ہوگئی ہے اور سب کے جیب و دامن پر ہولی کا سرخ و زعفرانی رنگ نظر آرہا ہے یہاں تک معمولی تک بندوں کی شاعری اس معنی میں ہم کو بیزار نہیں کرتی جس معنی میں جذباتی اسکول کی شاعری کی مبتذل مثالیں بیزار کرتی ہیں۔

(اردو غزل گوئی: فراق گورکھپوری، ص ۳۵)

جگر کی چوٹ اوپر سے کہیں معلوم ہوتی ہے — جگر کی چوٹ اوپر سے نہیں معلوم ہوتی ہے
ایک دو تین چار پانچ نہیں — دیجیے بوسے مجھ کو بے گنتی
(نوح ناروی)

تکلف

عربی زبان کا لفظ ہے۔ جس کے لغوی معنی ہیں ''اوپری دل سے کوئی کام کرنا، بناوٹ۔'' تکلف تذکروں کی اصطلاح ہے۔ جسے ''لباب الالباب'' میں محمد عوفی اور مصحفی نے ریاض الفصحاء میں استعمال کیا۔ آزاد تکلف کی اصطلاح استعمال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

ان بزرگوں کے کلام میں تکلف نہیں جو کچھ سامنے آنکھوں کے دیکھتے ہیں اور اس سے دل میں جو خیالات گزرتے ہیں وہی زبان سے کہہ دیتے ہیں۔

(آب حیات: محمد حسین آزاد، ص ۸۲)

اصطلاح میں شعر کے ایسے انداز بیان کو تکلف کہا جاتا ہے جس میں جذبات و احساسات پر مبنی مضمون کے اظہار میں عقلی کدو کاوش کو دخل ہوتا ہے یعنی تکلف سادگی کی ضد ہے۔ تکلف دور از کار تشبیہات و استعارات، پیچیدہ خیالی اور تعقیدی انداز بیان کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ تکلف کا شعر کیفیت سے عاری ہوتا ہے یعنی وہ جذبات و احساسات کو بیدا کرنے کے بجائے عقلی کدو کاوش کا ذریعہ ہوتا ہے۔ جو لوگ شاعری کو جذبات و احساسات اور حقیقت حال کا غماز مانتے ہیں ان کے نزدیک تکلف شعر کے لیے سم قاتل ہے۔ مضمون آفرینی، نازک خیالی اور خیال بندی تکلف ہی کا نتیجہ ہیں۔ لیکن جن لوگوں کے نزدیک شاعری زبان کا بہترین استعمال، لفظ و معنی کی باریکیوں کا اظہار اور تخیل کی جادوگری ہے ان کے نزدیک تکلف تخلیقی جوہر ہے۔ اس مقام پر کہا جاسکتا ہے کہ تکلف شعر کا عیب اسی وقت ہوتا ہے جب شعر میں کوئی لفظی و معنوی ندرت پیدا نہ ہوتی ہو۔ دراصل تکلف کا شعر معنوی فکری رویہ اور عام زبان سے مختلف ہوتا ہے جس کی وجہ سے قاری رسمی پابندیوں کو محسوس کرتا ہے اور شعر سے بے ساختہ ہم آہنگ نہیں ہوتا۔ شعر کی اس صورت سے یہ بات ثابت نہیں ہوتی کہ ایسا شعری یکسر تاثیر سے خالی ہوگا۔

اٹھو یہ منظر شب تاب دیکھنے کے لیے — کہ نیند شرط نہیں خواب دیکھنے کے لیے
(عرفان صدیقی)

ہر ایک رات کو مہتاب دیکھنے کے لیے — میں جاگتا ہوں ترا خواب دیکھنے کے لیے
(اظہر عنایتی)

ان دونوں اشعار میں پہلے شعر میں تکلف ہے جبکہ دوسرا شعر سادہ ہے لیکن پہلے شعر میں مضمون و معنی کی وسعت اور ندرت دوسرے شعر سے زیادہ ہے۔

تلازمۂ خیال

تلازمہ عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''باہم لازم ہونا''۔ تلازمۂ خیال انگریزی اصطلاح Association of Idea کا ترجمہ ہے۔ اصطلاح میں تلازمہ ایک ذہنی عمل ہے جو تخیل اور تخیل میں بھی شامل ہوتا ہے۔ جب ذہن انسانی کسی ایک چیز کے سہارے سے

کسی ایک تصور، یاد، یا تمثال سے کسی دوسرے تصور، یاد، یا تمثال تک پہنچتا ہے تو ذہن کا یہ عمل تلازمہ یا اتلاف کہلاتا ہے۔ تلازمۂ خیال کی وضاحت کرتے ہوئے جے۔ ایف اسٹوییٹ لکھتے ہیں:

> توجہ کرتے وقت ہم مجموعہ معروض کے مختلف آثار وحیات اور ماحول کو پے در پے فوکس میں لاتے ہیں اس کے بعد جب کسی موقع پر ہم جزوی آثار اسی معروض کے ملاحظہ کرتے ہیں تو وہ آثار بھی خود بخود پے در پے توجہ کے فوکس میں آجاتے ہیں کہتے ہیں اس اعادہ کا باعث تلازم ہے...... اب، پ حرفوں کے دیکھنے سے اب مجھ کو اس کے بعد صرف ت، ٹ، ث، یاد آجاتے ہیں کہا جاتا ہے کہ حروف ت، ٹ، ث، کا محاکات لزوم ذہنی کے باعث ہوتی ہے۔
>
> (مبادی علم النفس: جے ایف اسٹوییٹ مترجم عبد الباری، ص ۵۸)

تلازمۂ خیال تین صورتوں سے ذہن میں پیدا ہوتا ہے۔ پہلی صورت یہ ہے کہ خیال کے ساتھ اس کے تمام جزو لازم پیدا ہوں مثلاً باغ کے تصور کے ساتھ ذہن میں نہر، پھول، پھل وغیرہ کا بھی تصور پیدا ہو جائے دوسری صورت یہ ہے کہ خیال کے ساتھ اس کے مشابہات پیدا ہوں جیسے پھول پر شبنم کو دیکھ کر موتی کا یاد آجانا اور تیسری صورت یہ ہے کہ خیال کے ساتھ اس کی ضد بھی پیدا ہو۔ جیسے بلندی کے خیال کے ساتھ پستی کا خیال آنا۔ وغیرہ۔

تلازمے

رفتار : عمر

رفتار عمر قطع رہ اضطراب ہے — اس سال کے حساب کو برق آفتاب ہے

جوش : جنوں، صحرا، ویرانی

جوش جنوں سے کچھ نظر آتا نہیں اسدؔ — صحرا ہماری آنکھ میں ایک مشت خاک ہے

ویرانی : گھر

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے — دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

(غالبؔ)

(ماخوذ: غالب تقلید اور اجتہاد، خورشید الاسلام)

تیرگی : جگنو، قندیل

آیا وہ تیرگی کا سمندر میری طرف — جگنو اڑا فضا میں تو قندیل ہو گیا

کبوتر: آسمان، چیل

اب کے کبوتروں کی اڑانیں عجیب تھیں — جو آسماں کی سمت گیا چیل ہو گیا

(سعید راشی)

تلازمۂ خیال فرد کی نفسیاتی کیفیت، ذہنی ترتیب اور اس کے معاشرتی سیاق وسباق پر منحصر ہوتا ہے۔ اس لیے سائنس اور ادب کے طالب علموں کے تلازموں میں فرق ہو سکتا ہے۔ شاعری میں تشبیہ، استعارہ، مراعاۃ النظیر تضاد وغیرہ صنعتیں تلازمۂ خیال کا نتیجہ ہیں۔ تلازمۂ خیال کی وجہ سے ہی شعر میں ربط پیدا ہوتا ہے۔ تلازمۂ خیال کی دو قسمیں ہوتی ہیں۔

پابند تلازمۂ خیال: ایسا تلازمہ جو عقل عامہ کی رو سے صحیح اور منطقی ہو، پابند تلازمۂ خیال کہلاتا ہے ۔

اترا ہے سیلاب تو پتھر جیسے ٹکڑے ابھرے ہیں — میں نے تو شفاف آئینوں سے تالاب کو پاٹا تھا

(سعید راشی)

سیلاب: پتھر، تالاب — سیلاب: (پانی) شفاف

اس شعر میں پابند تلازمہ ہے۔

آزاد تلازمہ خیال: ایسا تلازمہ جو عقل عامہ کی رو سے صحیح اور منطقی نہ ہو لیکن اس میں در پردہ معنوی رشتہ ہو آزاد تلازمۂ خیال کہلاتا ہے۔ ماہرین نفسیات کے مطابق انسانی ذہن مسلسل متحرک رہتا ہے۔ کوئی شے، لفظ یا خیال ایک مہیج کا کام کرتے ہیں جس کی وجہ سے تحت الشعور میں موجود خیالات شعور میں آجاتے ہیں جو بظاہر غیر مربوط ہوتے ہیں لیکن ان میں ایک ربط ہوتا ہے۔ شعور کی رو آزاد تلازمۂ خیال کا نتیجہ ہوتی ہے ۔

شرمندگی نے مار دیا ہے زمین کو — کیسے بتا سکے گی یہ پرچھائیوں کا درد

زمین: شرمندگی، پرچھائیوں کا درد

سورج کے ڈوبنے پہ ہنسا کھلکھلا کے چاند — اب بھائیوں کے دل میں کہاں بھائیوں کا درد

(سعید راشی)

چاند کا کھلکھلانا: بھائیوں کا درد

ان اشعار میں آزاد تلازمۂ خیال ہے۔

تلمیح یا تملیح

عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "سبک نگاہ کرنا کسی چیز کی طرف"۔ تلمیح علم بدیع کی اصطلاح ہے جو اردو میں فارسی زبان کے ذریعے رائج ہوئی۔ اصطلاح میں تلمیح ایسی صنعت معنوی کو کہا جاتا ہے جس کے تحت شعر میں کسی مروجہ اور قائم شدہ تصور یا واقع کو تشبیہ، استعارے، تمثیل اور علامت کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔ تلمیح میں کسی قائم شدہ اور مروجہ تصور کی طرف اشارہ ہوتا ہے، اس تصور کو من وعن بیان نہیں کیا جاتا۔ عام طور سے شعر میں کسی مشہور قصے یا واقعے کے باندھنے کو تلمیح کہا جاتا ہے۔ تلمیح کی یہ تعریف محدود نوعیت کی حامل ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ تلمیح تمام مروجہ تصورات پر محیط ہے، اس ذیل میں فقط قصہ یا واقعے شامل نہیں ہوتا۔ میر شمس الدین فقیر تلمیح کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

اس صنعت چنا است کہ کلام شعر باشد بر واقعہ از وقائع مشہورہ با اشارتی نماید بر چیزے کہ در کتب متداولہ مذکور یا نزد ارباب صنعتے از صناعت مشہور باشد۔

(حدائق البلاغت: فقیر، ص ۱۲۶)

نجم الغنی خاں تلمیح کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

شاعر اپنے کلام میں کسی مسئلہ مشہور یا کسی قصے یا مثل شائع یا اصطلاح نجوم وغیرہ کو یا کسی ایسی بات کی طرف اشارہ کرے جس کے معلوم ہوئے اور بے سمجھے اس کلام کا مطلب اچھی طرح سمجھ میں نہ آئے۔

(بحر الفصاحت: نجم الغنی خاں، ص ۱۰۰۲)

مذکورہ دونوں اقتباسات کی روشنی میں دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ (۱) تلمیح کی بنیاد مروجہ اور مشہور تصور پر ہوتی ہے، جس میں علوم کی اصطلاحات بھی شامل ہیں۔ (۲) شعر میں ان تصورات کو محض بیان کرنا مقصود نہیں ہوتا بلکہ ان کے تناظر میں دوسرے معنی مقصود ہوتے ہیں۔ تلمیح میں کوئی لفظ یا شعر کا قرینہ ایسا رکھا جاتا ہے جو مروجہ تصور کی طرف اشارہ کرتا ہے اور اس بات کو بھی ظاہر کرتا ہے کہ ایک وسیع تصور کا کونسا حصہ مراد لیا جائے۔ تلمیح کی چار اقسام بیان کی جاسکتی ہیں۔

(۱) واقعات یا قصے پر مبنی تلمیح: اس طرح کی تلمیح تاریخی، غیر تاریخی، مذہبی،

داستانوی واقعات اور تصورات پر مبنی ہوتے ہے۔

ابن مریم ہوا کرے کوئی — میرے دکھ کی دوا کرے کوئی

(غالب)

اس شعر میں "ابن مریم" ایک مذہبی تلمیح ہے۔ شعری قرینہ اس بات کی طرف اشارہ کر رہا ہے کہ یہاں ابن مریم حضرت عیسیٰ سے متعلق متعدد تصورات میں وہ خاص تصور مراد ہے جس کے تحت وہ لوگوں کے دکھ درد کا مداوا کرتے تھے اور مردوں کو زندہ کر دیتے تھے۔

(۲) اصطلاحات پر مبنی تلمیح: ایسی تلمیح میں علوم وفنون سے متعلق خاص تصورات اور اصطلاحیں یا قرآن وحدیث کی آیتیں وغیرہ بطور تلمیح کے استعمال ہوتی ہیں۔

اس غیرت ناہید کی ہر تان ہے دیپک — شعلہ سا لپک جائے ہے آواز تو دیکھو

(مومن)

اس شعر میں "دیپک راگ" موسیقی کی اصطلاح کو بطور تلمیح کے استعمال کیا گیا ہے۔

(۳) ضرب الامثال پر مبنی تلمیح: ایسی تلمیح میں کہاوت یا ضرب الامثال کی طرف اشارہ ہوتا ہے۔

چڑھا بھوت عشق وجوانی کا سر پر — تو پھر گھاٹ کے آپ ہیں اور نہ گھر کے

(حالی)

اس شعر میں دوسرے مصرع میں ضرب المثل "دھوبی کا کتا نہ گھر کا نہ گھاٹ کا" کو بطور تلمیح استعمال کیا گیا ہے۔

(۴) شعر پر مبنی تلمیح: ایسی تلمیح میں کسی شاعر کے مضمون کی طرف اشارہ کیا جاتا ہے۔ یعنی جب تک پہلا شعر سامنے نہ ہو تب تک دوسرا شعر خاطر خواہ طور پر واضح نہیں ہوسکتا ہے۔

جاتی ہے اس میں عزت سادات بھی ظہیر — کس راستے پہ گھر سے نکلنے کا شوق ہے

(ظہیر دہلوی)

یہ شعر میر کے ذیل کے شعر کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔

اس عاشقی میں عزت سادات بھی گئی — پھرتے ہیں میر خوار کوئی پوچھتا نہیں

(میر)

مضمون آفرینی میں تلمیحات کو کثرت سے استعمال کیا جاتا ہے۔

تمثیل

عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "تشبیہ دینا، تصویر بنانا"۔ تمثیل علم منطق اور علم بیان کی اصطلاح ہے جو اردو میں عربی و فارسی اور انگریزی زبانوں کے ذریعے رائج ہوئی۔

علم منطق کی اصطلاح میں تمثیل ایسی دلیل کو کہا جاتا ہے جس میں کسی خاص جزئی میں کسی حکم کی علت تلاش کرنے کے بعد کسی دوسری جزئی میں اس علت کے پائے جانے پر پہلی جزئی کا حکم لگا دیا جاتا ہے۔ جیسے مذہبی اعتبار سے شراب حرام ہے، شراب پر حرام ہونے کا حکم اس میں نشہ ہونے کی وجہ سے لگایا گیا ہے جو کہ شراب کی علت ہے۔ اس اعتبار سے جو شے بھی نشے کی حامل ہوگی وہ حرام کے حکم میں شامل ہوگی۔ جس کی وجہ یہ ہے کہ ان کی علت یکساں ہے یعنی شراب میں نشہ ہے اس لیے وہ حرام ہے۔ بھنگ میں نشہ ہے اس لیے وہ بھی حرام ہے۔ طوسی تمثیل کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

تمثیل چنانکہ گفتیم حکم است بر چیزی مانند آنکہ بر شبیہش کردہ باشند بسبب مشابہت و آں را قیاس فقہی خوانند چہ اکثر فقہا بکار دارد۔

(اساس الاقتباس: طوسی، ص ۳۳۳)

منطق میں تمثیلی حجت قابل اعتماد نہیں ہوتی بلکہ اس کا استعمال خطاب اور علم فقہ میں کیا جاتا ہے۔ فقہا اور متکلمین تمثیل کو قیاس سے تعبیر کرتے ہیں۔ تمثیل کے چار اجزاء ہوتے ہیں (۱) مقیس علیہ اصل۔ یعنی وہ پہلی شے جس میں علت تلاش کی جاتی ہے جیسے مذکورہ مثال میں شراب (۲) حکم۔ اصل شے یا قضیے میں کسی صفت یا چیز کی وجہ سے اس کے لیے جو بیان یا فیصلہ ہوتا ہے وہ حکم کہلاتا ہے جیسے مذکورہ مثال میں حرام ہونا (۳) علت۔ اصل شے میں کسی حکم کی وجہ کو تلاش کرنا، یا شے کی صفت کو پہچاننا علت کہلاتا ہے جیسے شراب میں نشہ (۴) مقیس یا فرع۔ اصل شے کی علت کا معلول ہونے والی دوسری شے مقیس یا فرع کہلاتی ہے۔ تمثیلی استدلال کا طریقہ مندرجہ ذیل ہے۔

مقیس علیہ یا اصل	حکم	علت	مقیس یا فرع
شراب	حرام ہونا	نشہ	بھنگ

تمثیل کے لیے علت کا تعین ضروری ہے۔ چونکہ تمثیل کا دارومدار علت پر ہوتا ہے اس لیے یقینیات کی رو سے استدلال کا یہ طریقہ ٹھوس نہیں مانا جاتا۔ جس کی وجہ یہ ہے کہ ایک شے کے حکم کے سلسلے میں علت کے تعین میں غلطی ممکن ہے۔ ہوسکتا ہے جو شے علت ٹھہرائی گئی ہو وہ اس حکم کی علت نہ ہو۔ تمثیل میں استقراء اور قیاس دونوں چیزیں شامل ہوتی ہیں۔ جیسے یہ کہا جائے کہ بال ٹھاکرے فاشسٹ ہے اس کا انجام برا ہوگا کیونکہ ہٹلر جو فاشسٹ تھا اس کا انجام برا ہوا تھا۔ اس مثال میں استقراء اور قیاس دونوں نوعتیں شامل ہیں۔ ہٹلر جو کہ تمثیل ہے اس سے استقراء کے طور پر تمام فاشسٹوں پر برے انجام کا حکم لگایا گیا ہے اور پھر اس کل کے ایک جزو بال ٹھاکرے پر وہی حکم نافذ کیا گیا ہے۔

علم بیان کی اصطلاح میں تمثیل دو نوعیتوں کی حامل ہے۔ تمثیل کے ایک مفہوم کا تعلق تشبیہ سے ہے اور دوسرے مفہوم کا تعلق استعارے سے ہے۔ اول کو تشبیہ تمثیل اور دوم کو استعارۂ تمثیلیہ کہا جاتا ہے۔ لیکن اردو میں شبلی اور خاص طور سے عبدالرحمن دہلوی نے مذکورہ دونوں انواع کو تمثیل کہا ہے اور تمثیل کے ذیل میں تشبیہ پر زور دیا ہے۔ عبدالرحمن لکھتے ہیں:

تمثیل اصل میں ایک قسم کی مرکب تشبیہ ہے جو تشبیہ سے بڑھتی ہو دلیل یا تاکید دلیل کے درجہ پر پہنچ گئی ہے۔

(مراۃ الشعر: عبدالرحمن، ص ۲۱۴)

جبکہ نجم الغنی خاں لکھتے ہیں:

تشبیہ تمثیل بھی اس کا نام ہے مگر بقید تشبیہ کے صرف تمثیل نہیں کہتے۔

(بحر الفصاحت: نجم الغنی خاں، ص ۷۳۹)

عبدالرحمن نے تمثیل کے منطقی مفہوم کو بھی ملحوظ رکھا ہے اس لیے اردو میں تمثیل کی اصطلاح منطق اور بیان کے دونوں مفاہیم کا احاطہ کرتی ہے۔

علم بیان کی رو سے تمثیل کی اول قسم یعنی تشبیہ تمثیل ایسی تشبیہ کو کہا جاتا ہے جس میں وجہ شبہ عقلی یا وہمی ہوتا ہے اور کئی چیزوں سے مرکب ہوتا ہے۔ تشبیہ تمثیل کے لیے وجہ شبہ کا مرکب اور عقلی و وہمی ہونا لازمی ہے۔ وجہ شبہ اگر مرکب حسی یا متعدد عقلی ہوتی ہے تو اس صورت میں

اسے تشبیہ تمثیل نہیں کہا جاتا ہے۔ میر شمس الدین فقیر نے تشبیہ تمثیل کے لیے وجہ شبہ کا مرکب ہونا لازمی ٹھہرایا ہے، اس کے لیے عقلی یا وہمی کی قید کو بیان نہیں کیا ہے۔ اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

تشبیہ تمثیل واں تشبیہ است کہ وجہ شبہ در واز چند چیز منتزع باشد۔

(حدائق البلاغت: فقیر، ص ۳۳)

لیکن نجم الغنی خاں نے سکاکی اور دوسرے علماء کے حوالے سے تشبیہ تمثیل کے لیے مرکب وجہ شبہ کے ساتھ اس کے لیے عقلی و وہمی ہونے کی قید بیان کی ہے اس لیے تشبیہ تمثیل میں وجہ شبہ کا مرکب عقلی و وہمی ہونا لازمی ہے۔

جو ناتواں نہ کرے دست گیری دشمن　　تو خاروخس نہ کرے شعلے کو کبھو برپا

(سودا)

اس شعر میں ناتواں لوگ مشبہ اور خاروخس مشبہ بہ ہے۔ وجہ شبہ کمتر چیز کا اپنے وجود کو ختم کرنے والی چیز کی طرف مائل ہونا یعنی دشمن کی دست گیری کرنا ہے۔ یہاں وجہ شبہ مرکب اور عقلی ہے۔

چمن میں گل پہ یوں ہے قطرۂ شبنم پڑا چمکے　　انگوٹھی پر ہے گویا سونے کی الماس اک دمکے

(محشر)

اس شعر میں پھول پر قطرۂ شبنم کا ہونا مشبہ اور انگوٹھی میں نگینے کا ہونا مشبہ بہ ہے اور وجہ شبہ سرخ چیز پر سفید چیز کا روشن ہونا ہے جو کہ مرکب ہے۔ اس شعر میں چونکہ وجہ شبہ مرکب حسی ہے اس لیے یہاں تشبیہ تمثیل نہیں ہے۔ نجم الغنی خاں نے ایسی تشبیہ کو تشبیہ غیر تمثیل کے نام سے موسوم کیا ہے۔ علمائے بیان نے اس امر کی صراحت نہیں کی ہے کہ تشبیہ تمثیل میں طرفین کا مفرد ہونا لازمی ہے۔ اس لیے تشبیہ تمثیل میں طرفین مرکب بھی ہو سکتے ہیں۔

تمثیل کی دوسری قسم استعارۂ تمثیلیہ ایسے استعارہ کو کہا جاتا ہے جس میں مستعار لہٗ مستعار منہ اور وجہ جامع کئی چیزوں سے مرکب ہوتے ہیں۔ علمائے بیان کے نزدیک ایسا استعارہ تمثیل کہلاتا ہے۔ فقیر لکھتے ہیں:

نوعی از استعارہ است کہ بر سبیل تمثیل واقع می شود یعنی مستعار لہٗ
مستعار منہ وجہ جامع ہر یک منتزع از چند چیز باشد۔

(حدائق البلاغت: فقیر، ص ۵۵)

تمثیل میں ایک مکمل واقعہ جس میں کئی چیزیں شامل ہوتی ہیں اسی طرح کے دوسرے واقعے سے کسی مرکب وجہ سے استعارہ کیا جاتا ہے۔ نجم الغنی خاں نے جو مثالیں پیش کی ہیں وہ ضرب الامثال پر مبنی ہیں۔

کیا کوئی چھیڑے انہیں اور کیا لگائے ان کو ہاتھ　　ناک کے پکڑے سے جن کی پھوٹتی نکسیر ہو

(خندہ)

اس شعر میں ادنیٰ تکلیف و سختی کا برداشت نہ ہونا مستعار لہٗ ناک پکڑنے سے نکسیر کا پھوٹنا مستعار منہ اور نزاکت و کمزوری وجہ جامع ہے۔ یہ تینوں چیزیں مرکب ہیں۔ بعض عربی ناقدین نے استعارۂ تمثیلیہ کو مجاز مرکب کہا ہے۔ اردو تنقید میں تمثیل کی اصطلاح ایسے اسلوب کے طور پر بھی استعمال کی جاتی ہیں جس میں کسی دعوے کو ثابت کرنے کے لیے مسلمہ حقیقت کو دلیل کے طور پر لاتے ہیں۔ تمثیل کی یہ قسم منطقی ہے۔ مراۃ الشعر میں عبدالرحمن نے اسی قسم کی مثالیں دی ہیں۔

پہنچے ہم آتش زبانوں کو ضرر دشمن سے کیا　　شمع کو کرتا ہے روشن تر ستم گلگیر کا

(غالب)

اس شعر میں پہلے مصرع کی دلیل دوسرا مصرع ہے۔ شاعر نے آتش زبانی کی وجہ سے خود کو شمع کے مشابہ کیا اور پھر شمع کے حکم کو اپنے اوپر صادر کر لیا ہے۔

موند رکھنا چشم کا ہستی میں عین دید ہے　　کچھ نہیں آتا نظر جب آنکھ کھولے ہے حباب

اس شعر میں چشم کو حباب کے مماثل قرار دے کر حباب کی واقعیت کو چشم کے لیے ثابت کیا ہے۔

تکلف سے بری ہے حسن ذاتی　　قبائے گل پہ گل بوٹا کہاں ہے

(غالب)

اس شعر میں پہلے مصرع کے دعوے کے لیے دوسرے مصرع کو بطور دلیل لایا گیا ہے۔

بیسوی صدی کے نصف میں تمثیل انگریزی اصطلاح Allegory کے ترجمے کے طور پر مستعمل ہوئی۔ یہ اصطلاح لاطینی زبان کے دو الفاظ سے مرکب ہے۔ Allos کے لغوی معنی ہیں دیگر اور eagoreuein کے لغوی معنی ہیں بولنے والا۔

اصطلاح میں Allegory ایسی منظوم یا منثور کہانی کو کہتے ہیں جس میں مجرد اور غیر مرئی تصورات کو مجسم اور محسوس شکلوں میں یا غیر ذی روح کو ذی روح شکلوں میں پیش

کیا جاتا ہے۔ J.A.Cuddon کے مطابق تمثیل دو معنی کی حامل ہوتی ہیں۔(۱) معنی اولی۔ جو کہ نظم یا نثر کے ظاہری معنی یا سطحی معنی ہوتے ہیں (۲) معنی ثانی۔ جو کہ ظاہری یا سطحی معنی کے ضمنی معنی ہوتے ہیں یعنی تمثیلی نظم ونثر کو دو یا زائد معنی کی سطحوں پر بیان کیا جا سکتا ہے جس میں پہلی سطح کے سارے کردار و اعمال اس کے باطنی معنی کی طرف ذہن کو منتقل کرتے ہیں۔ تمثیل زمان ومکان کے تعین سے آزاد ہوتی ہے جس کے کردار و واقعات ہر لمحۂ موجود میں یکساں اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ تمثیل Allegory، تمثیلیہ Fable اور مثالیہ Parable ایک دوسرے سے مشابہت رکھتے ہیں۔ Fable ایسے منظوم یا منثور قصے کو کہا جاتا ہے جس کے کردار عام طور پر غیر ذی روح اشیاء یا غیر انسانی مخلوق ہوتے ہیں اور جس کے آخر میں ایک ایسا مقولہ ہوتا ہے جو اخلاقی درس کا حامل ہوتا ہے یعنی Fable میں جانور یا دوسری غیر ذی روح اشیاء کرداروں کا کام کرتی ہیں جبکہ تمثیل کے کردار مجرد تصورات ہوتے ہیں۔ Parable بھی Fable کی طرح ایک اخلاقی قصہ ہوتا ہے جس کے کردار انسانی ہوتے ہیں۔ کڈون نے ایک عربی قصے کی مثال سے ان تینوں اصطلاحوں میں واضح تفریق قائم کی ہے۔ کڈون لکھتے ہیں:

> ایک مینڈک اور ایک بچھو دونوں دریائے نیل کو پار کرنا چاہتے تھے مینڈک نے بچھو سے کہا کہ اگر تم ڈنک نہ مارو تو میں تمھیں دریا کے اس پار لے جا سکتا ہوں۔ بچھو نے مینڈک کی شرط مانتے ہوئے اسے دریا میں غرق نہ کرنے کا وعدہ لیا اس معاہدہ کے تحت دونوں دریا کے پار پہنچ گئے لیکن بچھو نے کنارے پر پہنچ کر مینڈک کے ڈنک مار دیا۔ مینڈک نے مرتے ہوئے پوچھا کہ تم نے ایسا کیوں کیا؟ بچھو نے جواب دیا کیونکہ ہم دونوں عرب ہیں نا! اس تمثیلیہ میں مینڈک کے کردار کی جگہ ایک مجرد تصور خیر اندیش اور بچھو کی جگہ جناب فریبی کا کردار رکھنے سے یہ تمثیلیہ تمثیل ہو جائے گا۔ اسی طرح مینڈک کے کردار کی جگہ باپ اور بچھو کے کردار کی جگہ بیٹے کا نام رکھنے (یعنی ملاح اور مسافر) سے ان کی مطابقت سے آخری جملے اس طرح کر دینے سے کہ ہم دونوں خدا کے بیٹے ہیں نا! یہ تمثیلیہ مثالیہ ہو جائے گا۔
>
> (مشمولہ: ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ: پروفیسر عتیق اللہ، ص ۱۳۲)

کڈون کی مذکورہ وضاحت کے تناظر میں یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ تمثیل میں دو متوازی قصے ایک ہی سمت میں رواں ہوتے ہیں جس میں محسوس قصے کی معنویت کی بنیاد پر مجرد قصے کی معنویت طے پاتی ہے۔ عام طور سے تمثیل کے ساتھ اخلاقی معنی کی شرط عائد کی جاتی ہے لیکن درحقیقت تمثیل ایک مجازی پیرایۂ بیان ہے جس کے پیچھے کسی اخلاقی معنی کا پوشیدہ ہونا ضروری نہیں پروفیسر عتیق اللہ کے مطابق طنزیہ، ہجائیہ اور سائنسی نوعیت کے بھی تمثیلی قصے لکھے گئے ہیں۔ اردو میں میر کی مثنوی "اژدر نامہ" نظیر اکبر آبادی کی نظم "ہنس نامہ" اور آزاد کی مثنوی "صبح امید" تمثیلی ہیں۔ کڈون کی وضاحت کے مطابق انگریزی میں تمثیل کو کہانی کے ساتھ مختص کر کے بیان کیا گیا ہے یعنی تمثیل واقعات، کردار اور پلاٹ کے ساتھ ایک خاص طرز اظہار اور تکنیک ہے۔ تمثیل کی اس نوعیت کو پروفیسر عتیق اللہ اور سلیم شہزادے نے بھی بیان کیا ہے لیکن پروفیسر انیس اشفاق کے نزدیک تمثیل (Allegory) کا اصل مفہوم مجرد کو مجسم یا مادی اشیاء کو متحرک اور مرئی ہیئت میں اس طرح بیان کرتا ہے کہ وہ ایک ذی روح کا عمل معلوم ہو جیسے پائے خیال، تیغ ابرو اور زبان خنجر وغیرہ۔ اس اعتبار سے تمثیل اردو میں ایسے تشبیہات واستعارات سے عبارت ہے جن میں وجہ شبہ عقلی یا وہمی ہوتا ہے جبکہ علم بیان میں جس چیز کو تمثیل کہا گیا ہے اس کے لیے طرفین اور وجہ جامع کا مرکب ہونا شرط ہے۔ یہاں یہ بات قابل غور ہے کہ تمثیل بیانیہ کی ایک قسم ہے یا جزو بیانیہ ہے یعنی تیغ ابرو کہہ دینے سے تمثیل قائم ہو جاتی ہے یا تیغ ابرو کو ایک خاص نہج سے بیان کرنا تمثیل ہے۔ پروفیسر عتیق اللہ کی وضاحت سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ تمثیل کے لیے قصہ پن یا کہانی پن ہونا ضروری ہے

ہر اک دل میں اسی کی آرزو ہے — بڑی بوڑھی ہے پھر بھی خوبرو ہے
پڑی رہتی ہے گھر میں سر جھکائے — یہ نیکی تو بیچاری فالتو ہے
ہمیں کیا گھاس ڈالے گی بھلا وہ — خوشی اونچے گھرانے کی بہو ہے
کسی بھی ہونٹ پر جا بیٹھتی ہے — ہنسی سچ پوچھیے تو فالتو ہے
کہاں ملتی ہے علوی سچ بتانا — مسرت کی ہمیں بھی جستجو ہے

(محمد علوی)

مذکورہ اشعار میں مجرد تصورات کو مجسم شکل میں پیش کرنے کے ساتھ ایک خاص بیانیہ انداز بھی ہے۔

تنافر

تنافر عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''نفرت کرنا، بھاگنا''۔ تنافر علم بلاغت کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں تنافر شعر کے ایسی صوتی عیب کو کہا جاتا ہے جس میں دو الفاظ کی اول و آخر یکساں اصوات یا مخرج تلفظ میں ایک ثقل پیدا کرتے ہیں اور سماعت پر بار گزرتے ہیں۔

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب ۔۔۔ ہم نے دشت امکاں کو ایک نقش پا پایا

(غالب)

اس شعر میں پا پا کی تکرار عیب تنافر ہے

آنکھوں میں میری سارا عالم سیاہ ہے اب ۔۔۔ مجھ کو بغیر اس کے آتا نہیں نظر کچھ

(میر)

اس شعر میں "سیاہ ہے" میں عیب تنافر ہے۔ عابد علی عابد نے تنافر کی دو قسمیں بیان کی ہیں۔

(۱) تنافر خفی: ایسا تنافر جس سے پڑھنے میں ایک دم دشواری نہ ہو بلکہ محسوس کرانے پر ہونے لگے۔ مذکورہ بالا اشعار تنافر خفی کے ذیل میں ہیں۔

(۲) تنافر جلی: ایسا تنافر جس سے پڑھنے میں واقعی دشواری ہو اور وہ بار سماعت ہو

آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہوتے تک ۔۔۔ کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہوتے تک

ہم نے مانا کہ تغافل نہ کرو گے لیکن ۔۔۔ خاک ہو جائیں گے ہم تم کو خبر ہوتے تک

(غالب)

مذکورہ بالا اشعار میں ردیف ''ہوتے تک'' میں تنافر جلی ہے۔ عابد علی عابد تنافر کو شعر کا عیب تسلیم نہیں کرتے اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

> ممکن ہے تنافر جلی میں شعر پڑھنے میں کچھ دشواری پیش آئے اور روانی میں بھی کمی واقع ہو لیکن محض اس بنا پر یہ دعویٰ کرنا کہ جب تک کلام تنافر سے پاک نہ ہوگا زبان پر ایسی مصنوعی اور گراں بار پابندی عائد کرنے کے مترادف ہے جن کے

> ہوتے ہوئے کوئی فن کار مطالب و معنی کا اظہار تام نہیں کر سکتا۔
>
> (اصول انتقاد ادبیات: عابد علی عابد، ص ۱۵)

دراصل تنافر کا تعلق بلاغت سے نہ ہو کر فصاحت سے ہے چونکہ قدیم علماء بلاغت فصاحت کو جزو بلاغت تسلیم کرتے تھے اس لیے عیب تنافر سے کلام کا غیر بلیغ ہونا لازمی تھا۔ لیکن عابد علی عابد کی اس رائے سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا کہ تنافر سرے سے کوئی عیب ہی نہیں درحقیقت تنافر سے شعر کی روانی اور اس کا آہنگ مجروح ہو جاتا ہے جس سے شعر کی اثر آفرینی میں کمی واقع ہوتی ہے۔ شعر کے معانی و مطالب کوئی علیحدہ چیز نہیں ہے بلکہ روانی و آہنگ کا حصہ ہوتے ہیں۔ البتہ یہ بات ضرور ہے کہ شعر کی ندرت تنافر کو قبول کرنے کے لیے آمادہ کر دے لیکن وہ بھی خفی ہو سکتا ہے جلی نہیں۔ غالب کی غزل میں ''ہوتے تک'' کی قرات پر اصرار کرنا اسے فصاحت کے درجے سے کم کرتا ہے۔

تنوع

تنوع عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''قسم قسم کا ہونا''۔ تنوع تذکروں کی اصطلاح ہے۔ ریاض الفصحا اور گلشن بیخار میں اس اصطلاح کو استعمال کیا گیا ہے۔ اصطلاح میں شاعر کے وسعت تخیل اور مختلف خیال و کیفیات کا اظہار تنوع کہلاتا ہے یعنی کلام میں ہر طرح کے اور مختلف موضوعات، مضامین و لفظیات اور نئے نئے معنی پیش کرنا تنوع ہے۔ تنوع پر روشنی ڈالتے ہوئے یوسف حسین خاں لکھتے ہیں:

> تصوف کے سہارے فلسفہ و حکمت نے بھی ایوان غزل میں بار پایا جس کی بدولت کلام میں تنوع پیدا ہوا اور علوم و فنون کے لطائف بیان ہونے لگے۔
>
> (اردو غزل: یوسف حسین خاں، ص ۱۴۳)

اے جنوں دشت میں دیوار کہاں سے لاؤں ۔۔۔ میں تماشا کی بازار کہاں سے لاؤں

ہائے خوشبو سے ترے درد کی نسبت نہ گئی ۔۔۔ میں نے ہر پھول کو سینے سے لگا رکھا ہے

(شاذ تمکنت)

ہزار عکس ہیں لمحوں کے آئینوں میں مگر — مجھے تو بس وہی چہرہ دکھائی دیتا ہے
(مخمور سعیدی)

ملبوس خوشنما ہیں مگر جسم کھوکھلے — چھلکے سجے ہوئے ہیں پھلوں کی دکان پر
(شکیب جلالی)

روز کا اک مشغلہ کچھ دیر کا — اس گلی کا راستہ کچھ دیر کا
بات کیا بڑھتی کہ جب معلوم تھا — ساتھ ہے کچھ دور کا کچھ دیر کا
(شارق کیفی)

مندرجہ بالا اشعار میں تنوع پایا جاتا ہے۔ کسی شاعر کے یہاں تنوع کی نشاندہی اس کے تمام کلام کو مدنظر رکھ کر ہی کی جاسکتی ہے۔

توارد

توارد عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "ایک جگہ اترنا"۔ توارد تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں ایسے کلام یا شعر کو توارد کہا جاتا ہے جو دو شاعروں کے یہاں مضمون، لفظیات، تراکیب وغیرہ کے اعتبار سے یکساں ہو۔ لیکن اس کے لیے یہ علم ہونا لازمی ہے کہ ان دونوں شعراء نے ایک دوسرے کے کلام سے استفادہ نہیں کیا ہے یا جان بوجھ کر شعر کو اپنانے کی کوشش نہیں کی ہے ورنہ یہی توارد سرقہ ہو جاتا ہے یعنی توارد ایسا کلام ہے جو دو شعراء کے یہاں طبع زاد اور اختراعی حیثیت رکھتا ہے۔ سرقہ اور توارد میں فرق یہ ہے کہ سرقہ میں ایک شعر ایک شاعر کے یہاں طبع زاد حیثیت رکھتا ہے جبکہ توارد میں ایک شعر دو شاعروں کے یہاں طبع زاد حیثیت رکھتا ہے۔ اس سلسلے میں نریش کمار شاد لکھتے ہیں:

> سرقہ کیا جاتا ہے اور توارد ہو جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اسے یوں کہیے کہ شاعر پہلے سے کہے ہوئے شعر سے خود استفادہ کرے تو اسے سرقہ کہیں گے لیکن جب یہ استفادہ خود بخود ہو جائے تو اسے توارد کہا جاتا ہے۔

(سرقہ اور توارد: نریش کمار شاد، ص ۶)

دیوار کیا گری مرے کچے مکان کی — لوگوں نے میرے صحن میں رستے بنا لیے

یہ شعر ہندوستان و پاکستان کا تنازعہ ہے یعنی ہندوستان میں یہ شعر تصور حسین زیدی اور پاکستان میں سید سبط علی صبا کی غزل میں موجود ہے۔ قرائن سے یہ بات ثابت ہو چکی ہے کہ یہ شعر دونوں شعراء کا طبع زاد ہے۔

عموماً توارد پورے شعر یا ایک مصرع کے دو شاعروں کے یہاں موجود ہونے کو کہا جاتا ہے لیکن مضمون اور معنی کا بھی توارد ہو جاتا ہے۔ جب دو شاعر ایک فضا، ایک ماحول میں سانس لیتے ہیں اور ان کی طرز فکر بھی ایک ہی سی ہوتی ہے تو ایسے حالات میں توارد کے امکانات قوی ہو جاتے ہیں۔

آندھیوں نے کر دیا ہر اک شجر بے برگ و بار — ورنہ جب پتے کھڑکتے دل لرزتا اور بھی
(نثار ناسک)

ہٹ کر محاذ جنگ سے وہ ڈر لگا اسے — پتہ کہیں جو کھڑکا تو لشکر لگا اسے
(اظہر عنایتی)

پھاند کر دیوار کمرے کی گئے — اپنے گھر میں رہ کے بھی ہم چور تھے
(علیم درانی)

آوارگی نے اس قدر اس کو گرا دیا — وہ آج اپنے گھر کے دریچے سے گھر گیا
(شکیل شاعر)

مذکورہ اشعار میں مضمون کا توارد ہے۔ ہم عصر شعراء کے علاوہ توارد قدیم شعراء سے بھی ہو سکتا ہے۔ توارد کو مصرع، شعر یا مضمون لڑ جانا بھی کہتے ہیں۔

توالی اضافت

توالی عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں لگاتار ہونا۔ اصطلاح میں توالی اضافت شعر میں ایک سے زائد اضافتوں کے استعمال کو کہا جاتا ہے۔ توالی اضافت شعر کا عیب

ہے جس سے قرأت میں دشواری ہوتی ہے اور فصاحت مجروح ہوتی ہے ۔

دم پڑھ کے کچے صیغۂ الفت تو ایک بار   صد قفلِ علتِ کتبِ صرف توڑیے
(انشا)

اس شعر کے دوسرے مصرع میں تین لگاتار اضافتیں ایک فقرے میں آئی ہیں۔

فارسی علمائے بلاغت کے نزدیک دو مسلسل اضافتوں کا استعمال جائز ہے۔ اردو والے عام طور سے اس سے بھی گریز کرتے ہیں۔

توجیہ

توجیہ عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''کسی کی طرف منھ پھیرنا اور بیان اچھائی کا کرنا، وجہ بتانا، دلیل لانا''۔ توجیہ علم بیان، قافیہ اور منطق کی اصطلاح ہے جو اردو میں عربی و فارسی زبانوں کے ذریعے رائج ہوئی۔

علم قافیہ کی اصطلاح میں ساکن حرف روی کے ماقبل کی حرکت کو توجیہ کہا جاتا ہے جیسے اصغر اور ابتر قوافی میں ساکن حرف روی ''ر'' کے ماقبل ''غ'' اور ''ت'' کی حرکت مفتوح توجیہ ہے ۔

تمام شخصیت اس کی حسین نظر آئی   جب اس کے قتل کی اخبار میں خبر آئی
(اظہر عنایتی)

اس مطلع میں نظر اور خبر قوافی میں ظ اور ب پر زبر کی حرکت توجیہ ہے۔ عربی زبان میں بعض علماء کے نزدیک توجیہ کا اختلاف جائز ہے اور بعض کے نزدیک یہ اختلاف ضمہ اور کسرہ سے مختص ہے یعنی حرم کا قافیہ۔ حرم کیا جا سکتا ہے لیکن حرم کا قافیہ حرم یا حرم کا حرم ناجائز اور غلط ہے۔

فارسی اور اردو زبانوں میں توجیہ کا اختلاف یکسر ناجائز اور غلط ہے۔

علم بدیع کی اصطلاح میں توجیہ ایسی صنعتِ معنوی کو کہا جاتا ہے جس کے سبب شعر کے معنی دو متضاد اور مختلف جہتوں کے حامل ہوتے ہیں جن میں رد و قبول کی گنجائش نہیں ہوتی یعنی شعر کے اسلوب میں کسی ایک معنی کی ترجیح مفقود ہوتی ہے۔ توجیہ کو محتمل الضدین بھی کہا

جاتا ہے فقیر توجیہ کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

ایں صنعت را محتمل الضدین نیز گویند تعریفش آنست کہ کلام احتمال دو وجہ مختلف داشتہ باشد۔

(حدائق البلاغت: فقیر، ص ۹۵)

مالوف طبع جس سے ہو یا رب حبیب کی   ہو جائے کاش شکل مری اس رقیب کی
(جرأت)

اس شعر کے دوسرے مصرع میں معنی کی ایک جہت یہ ہے کہ میری شکل رقیب کی سی ہو جائے دوسری جہت یہ ہے کہ رقیب کی حالت میری جیسی ہو جائے۔ یہاں دونوں باتیں متضاد ہیں اور شعر کے اسلوب سے کسی ایک معنی کو ترجیح نہیں دی جا سکتی ۔

لکھا اس کے نامہ یہ اک در جواب   کہ عاقل کو نکتہ لگے ہے کتاب
(میر حسن)

اس شعر کے دوسرے مصرع میں معنی کی ایک جہت یہ ہے کہ عاقل ایک نکتے کو کتاب کے برابر سمجھتا ہے اور دوسری جہت یہ ہے کہ عاقل کتاب کو معمولی نکتہ سمجھتا ہے۔ یہ دونوں جہتیں آپس میں متضاد ہیں۔

علم منطق میں توجیہ دو قضیوں کے درمیان ایسی نسبت کا بیان ہے جس میں جہت شامل ہوتی ہے یعنی قضیے میں موضوع و محمول میں نسبت کا قیام کسی ضرورت کے تحت ہوتا ہے۔ قضیے کی یہ صورت جہت کہلاتی ہے۔ جہت موضوع و محمول کی ایسی کیفیت ہوتی ہے جس سے یہ اجزائے ترکیبی ایک دوسرے سے نسبت رکھتے ہیں۔ جہت اور نسبت میں فرق یہ ہے کہ نسبت کی حیثیت دال کی ہے اور جہت کی حیثیت مدلول کی یعنی ایک شے کا علم دوسری شے کا علم ہے۔ اس سلسلے میں طوسی لکھتے ہیں:

نسبت را فی نفس الامر مادہ نام نہادہ است واز آں روی کہ مدلل عبارت بود جہت۔

(اساس الاقتباس: طوسی، ص ۱۲۹)

قضیے میں جہت معنی کی کئی صورتیں ہوتی ہیں (۱) ضرورت ذاتی۔ موضوع کی ذات اس بات کا تقاضہ کرتی ہو کہ اس کا ہر فرد محمول ہونے کی صفت سے متصف ہو جیسے ضرور سب

آدمی جاندار ہیں۔ (۲) ضرورت وصفی۔ موضوع میں ایسا وصف ہو کہ وہ اپنے ہر فرد کو صفت محمول سے متصف کرنا چاہتا ہو اگر اس فرد میں وہ صفت پائی جائے۔ جیسے ضرور آدمی کسی چیز کو دیکھتا ہے تو اس کی آنکھیں کھلی ہوتی ہیں یعنی جب آدمی میں دیکھنے کی صفت ہوگی تو اس کی آنکھیں کھلی ہوں گی۔ (۳) ضرورت وقتی۔ موضوع ایک ایسی حالت میں ہوتا ہے کہ اس حالت میں وہ اپنے ہر فرد کو محمول کی صفت سے متصف کرنا چاہتا ہے جیسے ضرور جب چاند سورج کے درمیان ہوگا تو چاند گہن ہوگا (۴) ضرورت غیر معینہ۔ موضوع کا تقاضہ یہ ہوتا ہے کہ اس کا ہر فرد کسی نہ کسی وقت محمول ہو جیسے ضرور ایک جاندار کسی نہ کسی وقت سانس لیا کرتا ہے۔ (۵) ضرورت دوام ذاتی۔ موضوع کا ہر فرد ہمیشہ محمول کی صفت سے متصف ہو جیسے ہمیشہ آدمی کے بدن میں خون دوڑتا رہتا ہے۔ (۶) دوام وصفی۔ موضوع کا ایسا وصف کہ جب تک وہ اس میں پایا جائے اپنے ہر فرد کو محمول کی صفت سے متصف کرتا ہے جیسے نیک بندے ہمیشہ منکر ہوتے ہیں۔ (۷) فعلیت۔ موضوع کے افراد کو محمول ہونے کی قدرت حاصل ہو جیسے ہرن تیز دوڑتا ہے (۸) امکان۔ موضوع کے افراد بالفعل محمول ہونے کی صفت نہیں رکھتے ہوں بلکہ ان میں محمول ہونے کی استعداد ہو جیسے سردی میں شراب جم جائے گی وجہ دو چیزوں کے درمیان کسی نسبت کا ہونا یا قائم کرنا اس کی وجہ کہلاتی ہے۔ یہ نسبت دال و مدلول، علت و معلول، سبب و مسبب کی صورت میں ہوتی ہے جو حقیقت، شک و شبہ اور وہم و تخیل پر مبنی ہوتی ہے۔

مراۃ الشعر میں عبدالرحمٰن نے توجیہ کی تعریف منطقی تناظر میں بیان کی ہے جبکہ علم بدیع میں توجیہ متضاد و معنوی کلام سے عبارت ہے۔ عبدالرحمٰن توجیہ کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> توجیہ جسے حسن تعلیل بھی کہتے ہیں تمثیل کی طرح تشبیہ ہی کی ایک فرع ہے۔
>
> (مراۃ الشعر: عبدالرحمٰن، ص ۲۱۷)

منطقی اعتبار سے توجیہ اور حسن تعلیل میں فرق ہے۔ توجیہ میں دو اشیاء کے درمیان نسبت علت و معلول کے علاوہ سبب و مسبب دال اور مدلول کی بھی ہوتی ہے۔ توجیہ دو اشیاء کے درمیان نسبتوں کو بیان کرنے کا عمل ہے جبکہ تعلیل علت کو بیان کرنے اور ثابت کرنے کا عمل ہے۔ اس لحاظ سے توجیہ عام ہے اور تعلیل خاص ؎

لوگ سمجھے ہیں تمہارا خط جسے وہ ہے دھواں　　آتش رخسار سے جلتا ہے دانہ خال کا

(ناسخ)

اس شعر میں دھواں دال ہے اور آگ اس کا مدلول ہے۔ یہاں دو چیزوں کے درمیان دال اور مدلول کی نسبت کو بیان کیا گیا ہے یعنی جب خط کو دھواں کہا گیا تو اس کے لیے آگ کا ہونا بھی ضروری ہے جس کو مصرع ثانی میں بیان کیا گیا ہے اور خط کے دھواں ہونے کی وجہ بیان کی گئی ہے۔ توجیہ میں شعر کا اسلوب اور اس کا قرینہ وجہ کو ظاہر کرتا ہے۔ کہیں یہ وجہ الفاظ سے بالکل واضح ہوتی ہے اور کہیں غیر واضح لیکن شعر کی مجموعی صورت پر غور کرنے سے یہ کیفیت ظاہر ہو جاتی ہے۔

تمثیل اور توجیہ میں فرق یہ ہے کہ توجیہ اپنے دعوے کی صرف وجہ بیان کرتی ہے کہ یہ دعویٰ ہمارا اس وجہ سے ہے یہ صحیح بھی ہو سکتا ہے غلط بھی اور تمثیل اپنے دعوی کو عین حقیقت مان کر اسی کے لیے دلیل مہیا کرتی ہے کہ یہ بات جیسے فلاں چیز میں ہے، ویسے ہی اس چیز میں ہے اس لیے یہ بھی حقیقت ہے کہ تمثیل ایک حکم میں دو چیزوں کو رکھتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں توجیہ کو ہم کمزور دلیل کہہ سکتے ہیں ؎

ہو گئے دفن ہزاروں ہی گل اندام اس میں　　اس لیے خاک سے ہوتے ہیں گلستاں پیدا

(ناسخ)

یہاں شاعر اپنی بات کی وجہ بیان کر رہا ہے کہ میرے ذہن میں جو خیال پیدا ہوا اس کا سبب یہ ہے کہ زمین میں ہزاروں گل اندام دفن ہو گئے ہیں اس لیے خاک سے گلستاں پیدا ہوتے ہیں۔

تسلیم کے لیے تھے جھکے فوج کے نشاں　　چھایا تھا سب پہ رعب علمدار نوجواں

(انیس)

فوج کے نشان جو تسلیم کے لیے جھکے ہوئے تھے اس کی وجہ یہ ہے کہ سب نوجوانوں پہ رعب چھایا ہوا تھا ؎

ساتھ زر کے پستی ہمت بھی ہوتی ہے ضرور　　ورنہ مائل سوئے اسفل کس لیے قاروں ہوا

دوستوں کے سر کٹے جن جن کے مقتل میں قلم　　چشم بینا ہے ہر اک جوہر تری شمشیر کا

(غالب)

توجیہ و تمثیل شعر کے انداز بیان پر منحصر ہوتی ہے جب شعر کے انداز بیان سے یہ بات واضح ہو کہ شاعر اپنے دعوے کو دلیل کے ساتھ پیش کر رہا ہے تو تمثیل ہو جاتی ہے اور جب شعر کے انداز بیان سے دعوے کے پیدا ہونے کی وجہ کا پتہ چلے تو توجیہ ہو جاتی ہے۔

تیور

تیور ہندی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''بینائی، روشنی چشم، بصارت، نظر''۔ اصطلاح میں شعر کے لہجے اور انداز بیان میں انا و خودداری اور برگشتگی کے پر عظمت اظہار کو تیور کہتے ہیں۔ یوسف حسین خاں حسرت کی شاعری کے حوالے سے تیور پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> حسن جاناں سے عاشق کا خطاب تو ذرا ملاحظہ فرمایئے خطاب کرنے والے کے تیور بتاتے ہیں کہ اس کو اپنی عظمت کا احساس ہے ۔

حسن جاناں سے یہ کہتا ہے مرا شہرۂ عشق — دور پہونچا ہے مرے نام سے افسانہ ترا
بے خرد ہو کے محبت کی بدولت اے عقل — نام بھی اب نہیں لیتا دل فرزانہ ترا
فکر کونین سے بیگانہ ہوا ہے حسرت — خوب ٹھہرا غم جانانہ سے یارانہ ترا

تیور اور بانکپن میں فرق یہ ہے کہ بانکپن ایک مستقل کیفیت ہے جبکہ تیور ہنگامی ہوتے ہیں دوسرے یہ کہ بانکپن میں سپاہیانہ شان ہوتی ہے جبکہ تیور غیر سپاہیانہ بھی ہوتے ہیں۔

ثقالت یا ثقل زبان

ثقالت عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''بھاری ہونا'' ''گرانی''۔ ثقالت یا ثقل زبان تذکروں کی اصطلاح ہے۔ مصحفی نے ریاض الفصحا میں اس اصطلاح کو استعمال کیا ہے۔ اصطلاح میں ثقالت شعر میں استعمال کی گئی زبان کے بھاری ہو جانے کو کہتے ہیں جس کے سبب شعر کی روانی مجروح ہو جاتی ہے۔ اس کی دو قسمیں ہیں (۱) بعض اشعار میں زبان کی ثقالت الفاظ میں شامل ایسی اصوات کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے جن کو ادا کرنے میں زبان، ہونٹ اور لبوں کو مقابلتاً زیادہ محنت کرنا پڑتی ہے یعنی یہ الفاظ بہت زیادہ گاڑھے ہوتے ہیں مثلاً ہکاری آوازیں بھ، تھ، جھ، ڈھ یا ٹ، ڈ، ٹ، ڑ وغیرہ ثقیل اصوات ہیں اور یہ اصوات جن الفاظ میں شامل ہوتی ہیں ان الفاظ کو ثقیل بنا دیتی ہیں۔ بعض الفاظ میں خ، غ اور ق کی آوازیں بھی ثقالت پیدا کرتی ہیں۔ اس سلسلے میں غلام ربانی لکھتے ہیں:

> نرم الفاظ وہ ہوتے ہیں جن کو نرمی سے بولا جائے پھول بہت ہی نرم ہوتے ہیں ان کے ناموں میں بھی نرمی پائی جاتی ہے۔ بیلا، چنبیلی، موتیا، موگرا، چمپا، گلاب، گیندا وغیرہ کوئی ثقیل حرف ٹ، ڈ، ٹ، ڑ کی قسم کا نہیں پتے، کونپل، کلی، پھول، پتی کی آواز میں بھی نرمی ہے مگر ڈنڈی جس میں پھول ہوتا ہے یا ٹہنی جس میں پتے ہوتے ہیں سخت ہیں روئی نرم ہوتی ہے نام روئی سے زیادہ نرم ہے لیکن ڈوڈا جس سے روئی نکلتی ہے پتھر سے زیادہ سخت ہے۔
>
> (الفاظ کا مزاج: غلام ربانی، ص ۱۰)

یعنی یہ کہ الفاظ کی اصوات خیال کے احساس سے منسلک ہوتی ہیں۔ نرم و نازک خیال کے لیے لفظ کی اصوات میں بھی نرمی ملائمت ہوتی ہے اسی طرح ثقیل الفاظ کے خیال میں بھی ثقالت ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے دو مختلف اصوات کے حامل الفاظ یکساں لغوی معنی کے حامل ہونے کے باوجود (حالانکہ ایسا نہیں ہوتا ہے) بھی یکساں معنی کے حامل نہیں ہوتے۔ الفاظ کی یہ معنوی باریکی شاعری میں زیادہ اجاگر ہوتی ہے۔ الفاظ کی ثقالت پر روشنی ڈالتے ہوئے عابد علی عابدؔ لکھتے ہیں:

> اب رہا الفاظ کا بظاہر ثقیل اور غیر ثقیل ہونا تو اس کے بارے میں اتنا کہہ دینا کافی ہے کہ الفاظ ہمیشہ لازماً ان معانی سے مشروط اور مربوط ہوتے ہیں جن کا اظہار مطلوب ہے پیچ دار دقیق اور نادر افکار و تصورات طبعاً دقیق، پیچدار اور نادر الفاظ و تراکیب کا تقاضہ کریں گے۔
>
> (اصول انتقاد ادبیا: عابد علی عابدؔ، ص ۲۵۵-۲۵۴)

(۲) شعر میں ثقالت ثقیل الفاظ کے استعمال ہونے کے علاوہ ترتیب لفظی سے بھی پیدا ہوتی ہے۔ دو ایسی اصوات کا جمع ہو جانا جو آپس میں ٹکرا کر ثقالت پیدا کرتی ہیں ؎

کفن کیا عشق میں میں نے ہی پنہا — کھینچے لوہو میں بھتوں ہی کے جامے

(نا معلوم)

دختر رز تو ہے بیٹی سی ترے اوپر حرام　　　　رند ای رشتے سے سارے ترے داماد ہیں شیخ
تھوڑی سی بات میں قائم کی تو ہوتا ہے خفا　　　　کچھ حرم زدگیں اپنی بھی تجھے یاد ہیں شیخ

(قائم)

شیخ پر اس کے جرم کا رکھ بوجھ　　　　اور پیا کر حسن شراب کے گھونٹ
پھر وہ جو کچھ کہے تو بکنے دے　　　　بڑبڑاتے ہیں لادنے میں اونٹ

(میر حسن)

مندرجہ بالا اشعار میں لوہوں، گھاٹ، حرم زدگیں، گھونٹ، اونٹ، ثقیل الفاظ ہیں۔ گھاٹ، اونٹ ایک ثقیل صوت کے شامل ہونے کی وجہ سے ثقیل ہیں لیکن دوسرے الفاظ کی شعر میں ترتیب اس طرح رکھی گئی ہے کہ ان میں ثقیل صوت کے نہ ہوتے ہوئے بھی ثقالت پیدا ہوگئی ہے۔ ثقالت روانی وسلاست کی ضد ہے۔ اس لیے شعر کا عیب سمجھی جاتی ہے۔ لیکن ثقالت ہر جگہ شعر کا عیب نہیں ہوتی۔ یہ عیب وہیں ہوتی ہے جہاں نرم خیال کے متقاضی الفاظ میں ثقالت پائی جائے۔ شاعر کا کمال یہ ہوتا ہے کہ ثقیل الفاظ میں خیال کی نرمی پیدا کر دے۔

جامعیت

جامعیت عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "گھیر لینا، جمع کرنے والا"۔ جامعیت تذکروں کی اصطلاح ہے جسے فارسی تذکروں میں استعمال کیا گیا ہے۔ اصطلاح میں کسی شاعر کے کلام میں شاعری کے مختلف اوصاف وانواع کے یکجا اور جمع ہو جانے کو جامعیت کہتے ہیں یعنی غزل میں سیاسی، سماجی، اخلاقی، اور تصوفانہ، فلسفیانہ، عاشقانہ مضامین و انداز بیان کو یکساں کمال اور قدرت کے ساتھ برتنے کو جامعیت کہتے ہیں۔ جامعیت پر روشنی ڈالتے ہوئے امداد امام اثر لکھتے ہیں:

> ایسے شعرا بھی دیکھے جاتے ہیں کہ دونوں رنگ کی شاعری خارجی و داخلی، پر یکساں قدرت رکھتے ہیں اور اسی جامعیت کی مثال ہومر، ورجل، فردوسی، وغیرہ کے یہاں ہے۔

(کاشف الحقائق: امداد امام اثر، ص ۳۰۷)

مولانا شبلی نعمانی نظامی کی شاعری کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> ایران میں جس قدر شعراء گزرے ہیں وہ خاص خاص انواع شاعری میں کمال رکھتے تھے مثلاً فردوسی رزم کا میدان مرد تھا عشقیہ شاعری میں اس کو کمال نہیں۔ سعدی اخلاق اور عشقیہ شاعری کے پیغمبر ہیں رزم میں پھیکے ہیں... بخلاف اس کے نظامی نے رزم، بزم، فلسفہ عشق، اخلاق سب کچھ لکھا ہے۔

(شعر العجم جلد اول: شبلی نعمانی، ص ۳۰۳)

دیکھنا بھی تو انہیں دور سے دیکھا کرنا　　　　شیوۂ عشق نہیں حسن کو رسوا کرنا
جب سے یہ سنا ہے کہ وہ ساکن ہیں یہیں کے　　　　عالم ہے عجب شوق کی آشفتہ سری کا
دلوں کو فکر دو عالم سے کر دیا آزاد　　　　ترے جنوں کا خدا سلسلہ دراز کرے
ہے مشق سخن جاری چکی کی مشقت میں بھی　　　　اک طرفہ تماشا ہے حسرت کی طبیعت بھی

(حسرت)

مندرجہ بالا اشعار میں مختلف موضوعات کو قدرت کے ساتھ برتا گیا ہے۔ جامعیت اور تنوع میں فرق یہ ہے کہ تنوع میں صرف مختلف موضوعات کو برتنے کا عمل ہوتا ہے ان مختلف موضوعات کو ایک سانچے میں ڈھالا جاتا ہے جب کہ جامعیت میں مختلف موضوعات کے ساتھ ان کے انداز بیان اور شاعری کے جملہ اوصاف واصناف کو کمال اور قدرت کے ساتھ پیش کیا جاسکتا ہے۔ جامعیت کا تعین کسی شاعر کے مکمل کلام کے مطالعے سے ہی ہوسکتا ہے۔ اس کے علاوہ جامعیت شعر کی ایسی صفت کو بھی کہتے ہیں جس میں موضوع سے متعلق تمام پہلوؤں کو بحسن وخوبی سمیٹ لیا جاتا ہے ۔

کس کو معلوم کہ ہم حسن شناسان ازل　　　　کتنے اوہام سے گزرے تو یقیں تک پہنچے

(روش صدیقی)

اس شعر میں انسانی اقدار اور اس کی عقائد کی پوری تاریخ کو بہت خوبصورتی سے سمیٹ لیا گیا ہے۔ اس شعر میں اختصار بھی ہے اور جامعیت بھی ہے۔ اختصار اور جامعیت میں فرق یہ ہے کہ اختصار موضوع کے پھیلاؤ کو کم کرتا ہے جبکہ جامعیت موضوع سے متعلق تمام ممکنہ امور کا احاطہ کرتی ہے۔

جدّت

جدت عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "نیا ہونا، تازگی، نیا پن"۔ جدت شاعری کی تنقیدی اصطلاح ہے جو اردو میں فارسی اور انگریزی زبانوں کے ذریعے رائج ہوئی۔

تذکروں کی اصطلاح میں جدت ایسے عمل سے عبارت ہے جس کے تحت پرانے مضمون وخیال کو نئے الفاظ اور نئے پیرایہ کے ساتھ اس طرح بیان کیا جاتا ہے کہ وہ مضمون و خیال شاعر کی ایجاد ہو جاتے ہیں۔ فارسی تذکروں میں جدت کی اصطلاح استعمال نہیں کی گئی ہے بلکہ اس مفہوم کے لیے تازگی، تازگی بیان اور ندرت کی اصطلاحیں استعمال کی گئی ہیں۔ البتہ اردو تذکروں میں فارسی کی مذکورہ اصطلاحوں کے ساتھ جدت کی اصطلاح کو بھی استعمال کیا گیا ہے۔ قدرت اللہ شوق فطرتؔ اور جہاندار شاہ کے ذکر میں لکھتے ہیں:

> (فطرت) در جدت طبع و وقت آفرینی و عالی فطری و علم معقولات و منقولات بے مثل وہمتا (ص ۲۰) (جہاندار شاہ) جدت ذہن و جودت طبع و فہم رسا و فکر بجا داشت۔
>
> (طبقات الشعر: قدرت اللہ شوقؔ، ص ۳۹۴)

شبلی، عبدالرحمٰن دہلوی اور مسعود حسن رضوی ادیب وغیرہ ناقدین نے جدت کی اصطلاح کو مذکورہ بالا مفہوم میں استعمال کیا ہے۔ جدت کی وضاحت کرتے ہوئے مسعود حسن رضوی ادیبؔ لکھتے ہیں:

> اگر شاعر کسی خیال کو دوسروں سے زیادہ پرزور یا زیادہ پر اثر انداز سے پیدا کرے، منتشر خیالات کو کسی خاص ترتیب سے پیش کرے، دوسروں کے مبہم اور دھندلے خیالات کو واضح اور روشن کردے، کوئی بات اس طرح بیان کرے کہ اس کا اثر دوسروں کے بیان سے مختلف ہو جائے، پرانے خیالات کو اس طرح ادا کرے کہ وہ نئے معلوم ہونے لگیں، فرسودہ مضامین کو یوں باندھیں کہ ان میں تازگی کی کیفیت پیدا ہو جائے تو ان سب صورتوں میں اس کے کلام کو جدت سے

> متصف سمجھنا چاہیے۔
>
> (ہماری شاعری معیار و مسائل: مسعود حسن رضوی ادیبؔ، ص ۱۰۱)

حالیؔ اور آزادؔ نے جدت کی اصطلاح کو روشن خیالی کے مفہوم کے ساتھ استعمال کیا ہے اس سلسلے میں حالیؔ لکھتے ہیں:

> ان کے بعد کے لوگوں نے انہیں باتوں کو مجاز اور استعارے کے پیرائے میں بیان کیا مثلاً نگاہ و ابرو یا غمزہ و ناز و ادا کو مجازاً تیغ و شمشیر کے ساتھ تعبیر کیا اور اس جدت و تازگی سے وہ مضمون زیادہ لطیف و بامزہ ہو گیا متاخرین جب اس مضمون پر پل پڑے اور ان کو قدما کے استعارے سے بہتر کوئی اور استعارہ ہاتھ نہ آیا اور جدت پیدا کرنے کا خیال دامن گیر ہوا انہوں نے تیغ و شمشیر کے مجازی معنوں سے قطع نظر کی اور اس سے خاص سروہی یا اصیل تلوار مراد لیں۔
>
> (مقدمہ شعر و شاعری: حالیؔ، ص ۱۶۲)

حالیؔ کے نزدیک جدت زبان وبیان سے زیادہ خیالات میں نئے پن سے عبارت ہے جس کی اساسی نوعیت عصری مسائل اور عصری رجحانات کے تحت مروجہ اقدار حیات اور اقدار ادب کا احتساب کر کے انہیں نئے زمانے سے ہم آہنگ کرنا ہے۔ حالیؔ اور آزادؔ کے نزدیک جدت، فطرت پسندی کے مترادف ہے اس لیے زبان و بیان کا حسن ثانوی حیثیت رکھتا ہے۔

جدت کی اصطلاح کا اصل مفہوم روایت کی پاسداری کرتے ہوئے شاعری میں نئی چیزوں کو شامل کرنا ہے۔ یہ نئی چیزیں زبان وبیان اور مضمون و معنی دونوں امور سے متعلق ہوتی ہیں۔ ہر جدت ایک خاص عہد کے بعد روایت کا حصہ ہو جاتی ہے اس لیے جدت کے مفہوم میں تاریخیت اور ہم عصریت کا مفہوم شامل ہے۔ بقول پروفیسر ممتاز حسین ہر روایت بہت سی جدتوں کا مخزن ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

> جدت روایت کا ایک تکوینی حصہ ہے کوئی بھی روایت ایسی نہیں ہے جس میں بے شمار جدتوں کا اضافہ نہیں ہوا ہو۔
>
> (ادب، روایت، جدت اور جدیدیت: ممتاز حسین، مشمولہ: عصری آگہی جلد ۲، ش ۷، ص ۵۰)

شعر و نظم میں یا کسی شاعر کے یہاں جدت اور نئے پن کا تعین قدیم و جدید تخلیقات کے

تناظر میں کیا جاتا ہے جیسے ترقی پسند نظریات کے زیر اثر وجود میں آنے والی شاعری میں خاص زاویہ نظر سے سیاسی وسماجی مسائل کی عکاسی کی گئی ہے جو اس سے قبل کی شاعری میں مفقود ہے اسی طرح میر وسودا کے زمانے میں فلسفیانہ مسائل کو غزل کا موضوع قرار دیا گیا۔ اردو شاعری کی تنقید میں جدت کی اصطلاح دو نوعیتوں کی حامل ہے (۱) پرانی اور روایتی اقدار زندگی کو نئے تہذیبی نظام سے ہم آہنگ کرنا، شاعری میں عصری مطابقت پیدا کرنا (۲) روایتی اسالیب میں ندرت پیدا کرنا۔ اس کی کئی شکلیں ہیں (۱) نئے الفاظ او راستعارے استعمال کرنا (۲) نئی تراکیب پیدا کرنا (۳) عروضی اوزان وقوافی اور ہیئت وغیرہ کے اصولوں میں کمی بیشی کرنا یا نئے آہنگ پیدا کرنا (۴) کسی ایک صنف کا مضمون کسی دوسری صنف میں باندھنا ؎

بہت پہلے سے ان قدموں کی آہٹ جان لیتے ہیں تجھے اے زندگی ہم دور سے پہچان لیتے ہیں
(فراق)

ان کا جو کام ہے وہ اہل سیاست جانیں میرا پیغام محبت ہے جہاں تک پہنچے
(جگر)

اللہ رے جسم یار کی خوبی کہ خود بخود رنگینیوں میں ڈوب گیا پیراہن تمام
(حسرت موہانی)

اس شہر میں اک لڑکی بالکل ہے غزل جیسی پھولوں کا بدن والی خوشبوی اداؤں میں
(بشیر بدر)

مندرجہ بالا اشعار میں جدت کو ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔

جدت ادا

اصطلاح میں جدت ادا شعری اظہار میں تازگی اور ندرت پیدا کرنے سے عبارت ہے۔ شبلی جدت ادا کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

شاعری کے لیے یہ سب سے مقدم چیز ہے بلکہ بعض اہل فن کے نزدیک جدت ادا ہی کا نام شاعری ہے ایک بات سیدی طرح سے کہی جائے تو ایک معمولی

بات ہے اسی کو اگر جدت اور نئے اسلوب سے ادا کر دیا جائے تو یہ شاعری ہے۔
(شعرالعجم جلد اول: شبلی، ص ۵۳)

شبلی کے مذکورہ اقتباس سے یہ بات واضح ہے کہ جدت ادا میں یہ امر ملحوظ نہیں ہوتا کہ شعر میں کیا کہا گیا ہے بلکہ یہ امر ملحوظ ہوتا ہے کہ شعر میں کوئی بات کیسے کہی گئی ہے۔ عبدالرحمٰن دہلوی نے جدت ادا کے تین اصول بیان کئے ہیں۔ (۱) سادگی میں بانکپن پیدا کرنا (۲) تشبیہ و استعارے یا استعارے در استعارے کا استعمال کرنا (۳) کسی لفظی ومعنوی یا اصطلاحی مناسبت سے نکتہ آفرینی کرنا۔ مسعود حسین رضوی ادیب نے عبدالرحمٰن کے مذکورہ تینوں اصولوں کی بنیاد پر جدت ادا کی مفصل وضاحت کی ہے۔ جس کی روشنی میں جدت ادا سے متعلق چھ نکات بیان کئے جاسکتے ہیں۔

(۱) کسی خیال کو دوسرے کے مقابلے میں پرزور اور پر اثر طریقے سے بیان کرنا (۲) دوسروں کے منتشر خیالات کو خاص ترتیب سے پیش کرنا (۳) دوسروں کے مبہم خیالات کو روشن طریقے سے بیان کرنا (۴) پرانی بات کو مختلف اثر کے ساتھ کہنا (۵) فرسودہ مضامین میں ندرت اور تازگی پیدا کرنا۔ شعرالعجم میں شبلی نے جدت ادا کی اصطلاح کے ساتھ جدت اسلوب، جدت مضمون، جدت تشبیہ، جدت استعارہ، جدت طرازی کی اصطلاحیں استعمال کی ہیں۔ یہ تمام اصطلاحیں بھی اپنے کلی مفہوم میں جدت ادا پر دلالت کرتی ہیں۔ جدت کے ساتھ ادا کا لاحقہ شبلی، آزاد، اثر، عبدالرحمٰن دہلوی اور عبدالرحمٰن بجنوری کی تحریروں میں استعمال کیا گیا ہے۔ تذکروں کی تنقیدیں جدت کی اصطلاح مفرد طور پر استعمال کی گئی ہے۔ بعد کے زمانے میں مسعود حسن رضوی ادیب نے بھی یہ اصطلاح مفرد طور پر استعمال کی ہے۔ اس مقام پر یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ ۱۹ ویں صدی کے اختتام پر جدت کی اصطلاح میں Modernism کا تصور شامل ہو چکا تھا۔ اس لیے طرز واظہار میں نئے پن کو جدت ادا سے تعبیر کیا گیا ہے۔ اس طرح جدت اور جدت ادا میں یہ فرق قائم کیا جا سکتا ہے کہ جدت شعری اظہار میں نئے پن اور تازگی کے ساتھ نئے خیالات ومعنی اور عصری مسائل کی شمولیت سے عبارت ہے جبکہ جدت ادا کا تمام تر تعلق شعری اظہار سے ہے۔ جدت ادا میں کسی چیز کو پیدا نہیں کیا جاتا بلکہ موجود مواد کو نئی ترکیب وترتیب کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ یہ مواد شعری کائنات اور اس کائنات سے باہر مروجہ تصورات اور حقیقت کی صورت میں ہوتا ہے۔

باقی ہے کیا گلوں کا وہی رنگ اب تلک　　بلبل جو ہے چمن میں خوش آہنگ اب تلک
(اشرف علی فغاں)

اب بھی چہرہ چراغ لگتا ہے　　بجھ گیا ہے مگر چمک ہے وہی
(بشیر بدر)

مذکورہ دونوں اشعار میں ایک ہی بات کہی گئی ہے لیکن پیرایۂ بیان اور اسلوب جدا ہے۔ شاعری کی اس کیفیت کو جدت ادا کہا جاتا ہے۔

اتنے بڑے ہم ہو کر بھی　　بچوں جیسا روتے تھے
(شارق کیفی)

قطع کیجئے نہ تعلق ہم سے　　کچھ نہیں ہے تو عداوت ہی سہی
(غالب)

شبلی کی تعریف کے مطابق مذکورہ دونوں اشعار میں ایک عام بات کو شعری جامہ پہنایا گیا ہے اس لیے ان دونوں اشعار میں جدت ادا ہے۔ جدت ادا طرز اور نوعیت کے اعتبار سے دو قسم کی ہوتی ہے۔

(۱) مضمون آفرینی جس کی دو ذیلی قسمیں ہیں (الف) نازک خیالی (ب) خیال بندی (۲) معنی آفرینی۔ محمد حسن نے جدت ادا کو مضمون آفرینی کی توسیع قرار دیا ہے، لکھتے ہیں:

> جدت ادا یا لغز گوئی مضمون آفرینی کی توسیع ہے اس کی مختلف شکلیں ممکن ہیں۔
>
> (مشرق ومغرب میں تنقیدی تصورات کی تاریخ: محمد حسن، ص ۱۷۲)

ہمارے نزدیک مضمون آفرینی جدت ادا کی ایک قسم ہے جس کی وجہ یہ ہے کہ جدت ادا سادگی میں بھی پیدا ہو سکتی ہے جبکہ مضمون آفرینی غیر سادہ عمل ہے۔

جدلیاتی لفظ

جدلیاتی لفظ اردو شاعری کی تنقیدی اصطلاح ہے جسے شمس الرحمن فاروقی نے وضع کیا ہے۔ اصطلاح میں ایسے الفاظ کو جدلیاتی الفاظ کہا جاتا ہے جو شاعر کے مفہوم اور اپنے لغوی مفہوم کے ارتباط سے ایک نئے معنی کو پیدا کرتے ہیں یعنی تشبیہ، استعارہ، پیکر اور علامت پر مبنی

الفاظ جدلیاتی الفاظ کہلاتے ہیں۔

ہوگا عزت میں خسارہ تو پتہ چل جائے گا　　گھر کے تم پھل دار پیڑوں کی حفاظت مت کرو
(منظر واحدی)

اس شعر میں پھل دار پیڑ بزرگوں کا استعارہ ہے۔

جدید غزل

ایسی غزل جس میں جدید انسان اور جدید معاشرے کی حسیت اور اس کی ذہنی، نفسیاتی اور اقداری پیچیدگیوں اور مسائل کی عکاسی کی گئی ہو جدید غزل کہلاتی ہے۔ اردو تنقید میں لفظ جدید کے دو مفاہیم ہیں۔ پہلے معنی میں جدید قدیم کی ضد ہے جس کی رو سے غزل کی تاریخ میں ہر وہ مقام جدید ہے جہاں روایت وقدامت سے مختلف ہو کر غزل میں کسی نئی چیز کو شامل کیا گیا ہے۔ سودا و میر کے مقابلے میں غالب کی غزل جدید ہے اور اصغر و حسرت کے مقابلے میں فیض و فراق کی غزل جدید ہے۔ ہر دور اور ہر زمانے کی غزل اپنے پیش روؤں کے مقابلے میں جدید ہوتی ہے۔ دوسرے مفہوم میں جدید عصری حسیت اور اپنے عہد کے مکاشفانہ شعور سے عبارت ہے یعنی موجودہ انسان کے رویوں، ذہنی نفسیاتی گتھیوں اور ذات وکائنات کے نئے مسائل کا شعور و اظہار جدیدیت ہے۔ جدید کے پہلے مفہوم میں ترقی پسندی بھی شامل ہے لیکن دوسرے مفہوم کے لحاظ سے ترقی پسندی اور جدیدیت میں فرق ہے۔ ترقی پسندی میں بھی عصری حسیت شامل ہوتی ہے لیکن فرق یہ ہے کہ ترقی پسندی میں انسان کی ذات کے بجائے انسانی معاشرہ پر زور ہوتا ہے اور اس میں ایک واضح نصب العین اور سیاسی وسماجی مقاصد کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ جبکہ جدیدیت ان تمام امور سے پاک ہوتی ہے۔ جدیدیت نظریے، ازم اور نصب العین سے پاک ہوتی ہے۔ یہ فن کار کی فکری آزادی کی علمبرداری ہوتی ہے اور معاشرہ سے زیادہ فرد کو اہمیت دیتی ہے جبکہ ترقی پسندی فن کار کو منشور کی تابعداری کے لیے مجبور کرتی ہے۔ جدیدیت ایک رجحان ہے اور ترقی پسند ایک تحریک۔ رجحان اور تحریک میں فرق یہ ہے کہ تحریک منصوبہ بند ہوتی ہے اور رجحان اس سے عاری ہوتا ہے۔ رجحان میں خیال وعمل کی

ترویج اتفاقی ہوتی ہے۔ جدیدیت عصر حاضر کا مکاشفانہ شعور ہے۔ اس لیے جدیدیت کے موضوعات میں فراریت، اجنبیت و وجودیت، مایوسی و ناامیدی، خوف و وحشت، انکار و بغاوت، رشتوں اور تعلقات کی ناقدری، اقدار کا ماتم، شک و وہم وغیرہ عناصر شامل ہیں۔ مکاشفانہ شعور پر روشنی ڈالتے ہوئے حامدی کاشمیری لکھتے ہیں:

> (فن کار) بیشتر صورتوں میں اپنے عہد کے مکاشفانہ شعور کے نتیجے میں اپنے عہد سے برگشتہ ہو کر ذات گزینی کی طرف مائل ہو جاتے ہیں اور اپنے وجود کی مخفی قوتوں سے آشنا ہونے کے میلان ظاہر کرتے ہیں۔ ذات گزینی کا یہ رویہ وجود کے اسرار سربستہ کو منکشف کرنے کے علاوہ لاشعور کی گہرائیوں میں مخفی تخلیقات کے ذخائر تک رسائی کو بھی ممکن بناتا ہے گویا شعر عصر فنکار کی ذہنی توسیع اور فعالیت کے لیے لازمیت کا ہی حکم نہیں رکھتا بلکہ اس سے اس کے فکری تگ و تاز کا بھی پتہ چلتا ہے تاہم یہ مقصود بالذات نہیں بلکہ وسیع تر مقصد کے حصول کا ذریعہ ہے۔

(جدیدیت کی غزل: حامدی کاشمیری مشمولہ معاصر غزل مرتب قمر رئیس، ص ۳۱۲)

جدید غزل میں مکاشفانہ شعور سائنسی ترقیات کے نتیجے میں تہذیب و معاشرے کی شکست و ریخت اور مذہب و اقدار کی پردہ کشائی سے عبارت ہے۔ جدید انسان ایک طرف خارج کی الناکیوں سے راہ فرار اختیار کر کے خوابوں کی دنیا میں سکون حاصل کرتا ہے تو دوسری طرف وہ خارج کا گہرا مطالعہ و مشاہدہ کرتا ہے۔ وہ ایک طرف مذہب و اخلاقی اقدار پر سوالیہ نشان قائم کرتا ہے تو دوسری طرف انہیں روحانی تحفظات کا ذریعہ سمجھتا ہے۔ جدید انسان متضاد رویہ کا حامل ہے۔ اور ہر لمحہ کشمکش سے دوچار ہے۔ جدید غزل اسی جدید انسان کی نفسیات کا اظہار ہے۔ اسلوب کے لحاظ سے جدید غزل کی لفظیات روایتی غزل اور ترقی پسند غزل سے مختلف ہے بقول شمیم حنفی جدید غزل میں نہ تو روزمرہ کی زندگی کی زبان ہے اور نہ شاعری کی آراستہ اور مرصع زبان ہے۔ جدید غزل نے ایسی زبان سے متعارف کرایا ہے جو اردو لغت کا حصہ ہونے کے باوجود غزل کی لفظیات میں اضافے کا حکم رکھتی ہے۔

کھلی جو آنکھ تو کیا دیکھتا ہوں منظر میں — چہار سمت سمندر ہے اور ششدر میں
(زیب غوری)

میں اپنے آپ سے ڈرنے لگا تھا — گلی کا شور گھر میں آ گیا تھا

اس میں تو تم بچتے ہو یہ تصویر پرانی ہے
(محمد علوی)

ہر طرف سو چراغ جلتے ہیں — حادثے ساتھ ساتھ چلتے ہیں
(ندا فاضلی)

راستوں کیا ہوئے وہ لوگ جو آتے جاتے — میرے آداب پہ کہتے تھے کہ جیتے رہیے
(اظہر عنایتی)

ہے کب سے اسی شہر کی جانب سفر اپنا — جس شہر کی جانب کوئی رستہ نہیں جاتا
(مخمور سعیدی)

جدیدیت اور جدت میں فرق یہ ہے کہ جدت روایت میں نئے امکان پیدا کرنے سے عبارت ہے یا عصر سے بامقصد ہم آہنگی ہے جبکہ جدیدیت فکر و احساس اور ہیئت و اسلوب کا شعور عصر سے مطابقت پیدا کرنا ہے اور معاشرے سے زیادہ فرد پر توجہ کوز کرتا ہے۔ جدیدیت بے روح روایت کی مخالف ہے اس لیے جدیدیوں کو روایت شکن اور روایت مخالف سمجھا جاتا ہے۔

جذبہ

جذبہ عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "دل کا جوش"۔ اصطلاح میں کسی خیال کے اندرونی احساس سے ایک مستقل اور مستقیم نفسیاتی تحرک کو جذبہ کہتے ہیں۔ جذبات احساسات کی ترقی یافتہ شکل ہیں اور جذبات ترقی یافتہ ذہنوں یعنی انسان ہی میں پائے جاتے ہیں۔ جذبات میں ہمارے عقلی فیصلے کو بھی دخل ہوتا ہے۔ جذبات کی وضاحت کرتے ہوئے سید کرامت حسین جعفری لکھتے ہیں:

> اس امر پر سب متفق ہیں کہ جذبات ترقی یافتہ ذہنوں ہی میں پائے جاتے ہیں حیوانات اگرچہ ہیجانات کا مظاہرہ کرتے ہیں مگر جذبات سے یکسر عاری ہیں۔ جذبات ہماری ذہنی تنظیم کی مستقل حالتیں ہیں جن کے باعث ہم مخصوص قسم

کے ہیجانات محسوس کرتے ہیں۔ مثلاً میرا جذبۂ حب الوطنی میرے ذہن کا ایک مستقل جزو ہے خواہ اس وقت اپنے ملک کا خیال مرے ذہن میں بھی نہ ہو۔

(مبادیاتِ نفسیات: سید کرامت حسین جعفری، ص ۱۸۱ تا ۱۸۲)

جذبات کسی شے کے سلسلے میں ہماری اندرونی کیفیت کا نام بھی ہیں جو انسان میں جبلی ہیجانات کی کارفرمائی کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں اختر رضی لکھتے ہیں:

بعض جذبات کے ردعمل پیدائشی پیدا ہوتے ہیں جو خود بخود کام کرنے لگتے ہیں ایسے ردعمل کتنی قسم کے ہیں اس کا تعین کرنا بہت مشکل کام ہے کیونکہ ان کے درمیان جو حد فاصل ہے وہ کوئی نمایاں نہیں ہے۔

(جذبات: اختر رضی، ص ۲۰)

جذبات اپنی کیفیت اور نوعیت کے اعتبار سے دو طرح کے ہوتے ہیں۔ (۱) اساسی جذبہ۔ (۲) تبعی جذبہ۔

اساسی جذبہ وہ ہوتا ہے جو کسی دوسرے جذبہ سے تشکیل نہیں پاتا بلکہ انسان میں ان کا وجود انفرادی ہوتا ہے۔ غصہ، خوف، شہوانیت، افسردگی و ملال، خوشی و انبساط وغیرہ اساسی جذبات ہیں۔ اساسی جذبہ کی وضاحت کرتے ہوئے عبدالماجد دریابادی لکھتے ہیں:

جذبات اساسی سے مراد وہ جذبات ہیں جن کی تحلیل کسی دوسرے جذبہ میں نہیں ہو سکتی جو کسی دوسرے جذبہ سے ماخوذ نہیں ہوتے یہ انسان اور حیوان میں مشترک ہوتے ہیں... اساسی جذبات انسان کو ابتدائے عمر ہی میں ظاہر ہونا شروع ہو جاتے ہیں..... خوف، غضب، الفت، انانیت، اور شہوانیت اساسی جذبات ہیں۔

(فلسفۂ جذبات: عبدالماجد دریا آبادی، ص ۱۱۲)

تبعی جذبات وہ ہیں جو اساسی جذبات کی تحلیل و ترکیب سے وجود میں آتے ہیں یعنی سادہ جذبات کے آپس میں الجھ جانے اور امتزاج سے جو دوسرے جذبات پیدا ہوتے ہیں وہ تبعی جذبات ہوتے ہیں۔ مثلاً حقارت کا جذبہ غصہ اور گھمنڈ کی تحلیل و ترکیب سے پیدا ہوتا ہے، توصیف میں تعجب اور فرماں برداری کا امتزاج ہوتا ہے۔ شکر گزاری میں فرماں برداری اور نرمی شامل ہوتی ہے وغیرہ۔ تبعی جذبات کی وضاحت کرتے ہوئے عبدالماجد دریا آبادی لکھتے ہیں:

جذبات تبعی سے مراد وہ جذبات ہیں جو تحلیل ہو کر جذبات اساسی پر ٹھہرتے ہیں اور انہیں سے ماخوذ اور مرکب ہوتے ہیں یہ جذبات عموماً انسان کے ساتھ مختص ہوتے ہیں.... رشک، حسد، شرم، مامتا، حیا، عشق، تعظیم، ایثار، مذہبیت، حب وطن اور جمال پسندی وغیرہ تبعی جذبات ہیں جو اساسی جذبات سے ماخوذ ہیں۔

(فلسفۂ جذبات: عبدالماجد دریابادی، ص ۱۱۲)

پیاری پیاری سی جو دیکھی صورت — شکوۂ جور و جفا بھول گیا
(نظام رامپوری)

تھا جن کے پاس زخم کا مرہم کہاں گئے — جو دل کو جوڑتے تھے وہ معمار کیا ہوئے
(جذبی)

کل جس کے سر پہ سایۂ زلف دراز تھا — آج اس کے سر پہ سایۂ دیوار بھی نہیں
(نذیر بنارسی)

ان اشعار میں جذبات کی کارفرمائی کو ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔

جذبات نگاری

شعر میں جذبات پر خاص قابو کے ساتھ ان کی مکمل عکاسی کرنے کو جذبات نگاری کہتے ہیں۔ جذبات نگاری میں شاعر جذبات کو اظہار میں لانے سے قبل ان پر ضبط جذبات کا شعوری عمل کرتا ہے تاکہ جذبات کے اظہار سے قاری و سامع کو تسکین حاصل ہو سکے، ان کے جذبات برانگیختہ نہ ہوں یعنی جذبات نگاری ذاتی جذبے کو آفاقی جذبہ بنانے کا عمل ہے جس سے ارسطو کے بموجب قاری و سامع کا کیتھارسس ہوتا ہے۔ سنسکرت شعریات میں اسی عمل کو عمومیانہ (lk/kkj.khdj.k) کہا جاتا ہے۔ جس کی وجہ سے فرد کے ذاتی تجربے اور جذبے سے ہر شخص محظوظ ہوتا ہے۔ اس صفت کی وجہ سے ہی غم و اندوہ کا بیان بھی باعث تسکین ہوتا ہے بصورت دیگر دل کو تکلیف میں مبتلا کرنے والی چیزوں کو کون پسند کرتا ہے۔ اس سلسلے میں محمد احسن فاروقی لکھتے ہیں:

فن کار جذبات کو ایک خاص قابو کے ساتھ پیش کرتا ہے جس کا اثر یہ

ہوتا ہے کہ اس فن پارے سے سامعین کے جذبات ابھرتے نہیں بلکہ ان کی تشکیل اور صفائی ہوتی ہے۔

(مرثیہ نگاری اور میر انیس: محمد احسن فاروقی، ص ۹۰)

پتہ پتہ بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے — جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے
فقیرانہ آئے صدا کر چلے — میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے
(میر)

اٹھنے لگی ہے کیوں مرے زخم کہن سے ٹیس — آئی ہے شاید آج ہوا کوئے یار کی
ہنس رہا ہے دیر سے یہ کون تجھ کو دیکھ کر — سر اٹھائے دل سے باتیں کرنے والے سر اٹھا
فقط اک گور ہے آگے خدا کا نام اے محشر — کسی سے حال ارباب عدم دیکھا نہیں جاتا
(محشر لکھنوی)

زندہ کر دے مجھے یارب نہیں دیکھا جاتا — قبر پہ میری وہ روتے ہیں میں آرام کروں
(اچھن خاں اشک)

غزل میں جذبات نگاری ہوتی ہے یہاں غم ونشاط کے بیان کا مقصد رلانا یا ہنسانا نہیں ہوتا بلکہ قاری وسامع میں وہ کیفیت پیدا کرنا ہوتی ہے جو آہستہ رو، مستقل، دیرپا اور باعث تسکین ہوتی ہے۔ اس میں صرف غم وخوشی کا احساس بیدار کیا جاتا ہے ہنسایا یا رلایا نہیں جاتا۔

جذباتی اسکول

دبستان لکھنؤ کے ٹوٹنے اور بکھرنے کے بعد ۱۹ویں صدی کے اواخر میں لکھنؤ میں غزل کے جذباتی اسکول کی داغ بیل پڑی۔ اس اسکول کی نمائندہ خصوصیت انسان کی زبوں حالی اور عشق وہجر کے مضامین کو رقت آمیز لہجے اور فضا کے ساتھ بیان کرنا ہے۔ یعنی کیفیت اور واردات قلبی پر زور جذباتی اسکول کا خاصہ ہے۔ فراق گورکھپوری جذباتی اسکول پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

امیر مینائی کے بعد خدنگ نظر کے مشاعروں نے اردو غزل گوئی میں نئی روح پھونکی...

اسی زمانے سے اردو غزل کا جذباتی اسکول Sentimental school قائم ہوتا ہے۔ (۲۲)... اس اسکول میں نزع، ماتم، مرگ، جنازہ، گور غریباں، رونا دھونا عام موضوعات شاعری ہیں لیکن ان پر لطیف شعر کہنا بہت نازک کام ہے۔

(اردو غزل گوئی: فراق گورکھپوری، ص ۲۳)

عزیز لکھنوی، بیخود، صفی لکھنوی اور محشر لکھنوی وغیرہ اس اسکول کے نمائندہ شاعر ہیں۔

ہاں نہ چھیڑو اے طلبگاران سامان نشاط — ہم یونہی اپنے تصور سے بہلتے جائینگے
(عزیز لکھنوی)

نشیمن پھونکنے والے ہماری زندگی یہ ہے — کبھی روئے کبھی سجدے کیے خاک نشیمن پر
(بیخود)

فقط اک گور ہے آگے خدا کا نام اے محشر — کسی سے حال ارباب عدم دیکھا نہیں جاتا
(محشر عنایتی)

جذباتی تاویل

تاویل عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "ظاہر معنی سے دوسرے مناسب معنی بیان کرنا۔" جذباتی تاویل انگریزی اصطلاح کا ترجمہ ہے۔ اصطلاح میں غم کے شدید جذبات کی وجہ سے کسی شے کی حقیقت واصلیت کو تبدیل کر کے اپنے جذبات کے بموجب بیان کرنے کو جذباتی تاویل کہتے ہیں یعنی جذبات کی شدت کی وجہ سے کسی شے کا جذبات میں گھل مل کر جذبات کی صورت اختیار کر لینا جذباتی تاویل ہے۔ جذباتی تاویل کی وضاحت کرتے ہوئے سلام سندیلوی لکھتے ہیں:

شدت جذبات کی وجہ سے داخلی کیفیات کا اس طرح اظہار کہ اس میں کسی حد تک مبالغہ شامل ہوجائے یعنی واقعیت کچھ ہو اور اس کا اظہار کچھ ہو.... جہاں تک جذباتی تاویل کا تعلق ہے یہ اس داخلی کیفیت کا نتیجہ ہے جو افسردہ ہے۔

(مراثی انیس میں جذباتی تاویل: سلام سندیلوی، ص۳۳)

تجا نہیں ماتم میں ترے شام سیہ پوش رہتا ہے سدا چاک گریبان سحر بھی
(سوداؔ)

لب نہ وہ رنگ ہے غنچوں میں نہ بو پھولوں میں لے گیا ساتھ بہار چمنستاں کوئی
(ضیاؔ بدایونی)

اسیران بلانے آہ کچھ اس درد سے کھینچی نگہباں چیخ اٹھے ہل گئی دیوار زنداں کی
(اصغرؔ)

مذکورہ بالا اشعار میں شام کا سیہ پوش ہونا، سحر کا چاک گریباں ہونا، بہار کا ختم ہونا، زنداں کی دیواروں کا ہل جانا جذباتی تاویل ہے۔ حسن تعلیل، توجیہ اور جذباتی تاویل میں فرق یہ ہے کہ اول الذکر دونوں صفات کا تعلق دلیل سے ہے، اس میں غم وخوشی دونوں طرح کے جذبات ہو سکتے ہیں جبکہ جذباتی تاویل میں غم واندوہ کے جذبات ہوتے ہیں۔ دوسرے اس کے لیے دلیل ہونا لازمی نہیں ہے۔ سوداؔ کے شعر میں حسن تعلیل اور جذباتی تاویل دونوں صفات ہیں جبکہ اصغرؔ کے شعر میں صرف جذباتی تاویل ہے۔

جذباتیت

جذباتیت انگریزی اصطلاح Sentimentality کا ترجمہ ہے۔ اصطلاح میں جب شاعر جذبات کے اظہار میں ان پر ضبط اور قابو کے بجائے انھیں آزاد چھوڑ دیتا ہے تو ایسی جذبات نگاری جذباتیت کہلاتی ہے۔ جذباتیت میں قاری وسامع کے جذبات کی صفائی وتسکین نہیں ہوتی بلکہ ایسے کلام سے جذبات اور برانگیختہ ہوتے ہیں۔ جذباتیت میں غم یا خوشی کا ایسا اظہار ہوتا ہے جس سے سامع وقاری یا تو ایک دم ہنس پڑتا ہے یا ایک دم رو پڑتا ہے یعنی جذباتیت ایسا بیان ہے جو قاری میں عضوی ردعمل پیدا کرتا ہے۔ جذباتیت پر روشنی ڈالتے ہوئے احسن فاروقی لکھتے ہیں:

> اگر جذبات نگاری اس درجہ سے گر جائے یعنی غم کا بیان ایسے ہو کہ ہم رونے لگیں تو وہ جذباتیت ہو جاتی ہے۔

(مرثیہ نگاری اور میر انیس: محمد احسن فاروقی، ص۹۰)

جذباتیت غزل کی شاعری میں عیب ہے اس لیے قدیم شعریات میں بگڑے شاعر کو مرثیہ گو کہا جاتا تھا۔ اس کے علاوہ اردو میں جذباتیت ایسے بیان کو بھی کہا جاتا ہے جس میں شاعر کا جذبہ ذاتی حدود سے باہر نہیں نکل پاتا اور وہ قاری یا سامع سے ہم آہنگ نہیں ہو پاتا۔ ایسا شعر بے کیف، اور غلو کے ذیل میں داخل ہوتا ہے ؂

رویا غم حسین میں میں رات اس قدر چوتھے فلک پہ پہنچا تھا پانی کمر کمر
(نامعلوم)

جواب

جواب عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "جو کچھ لکھ کر یا زبانی پوچھا جائے اس کے بارے میں بتائی گئی بات، جوڑنا، سوال کا حل، ہم سر، بدلہ، علیٰحدگی"۔ جواب سے مراد یہ ہے کہ کسی شعر کے مضمون کو اپنے شعر میں اس طرح باندھنا کہ وہ شعر ایک دوسرے کے لیے مخاطب اور مخاطب کا درجہ رکھتے ہوں یا کسی شعر کا مضمون الٹ کر باندھنا یا کسی شعر کے معنی و مضمون کو پہلے شعر کے مقابلے میں اعلیٰ طریقہ سے ادا کرنا جواب کہلاتا ہے۔ جواب کا تعلق شعر کے مضمون ومعنی اور طرز ادا سے ہے ؂

یہ حسن خلق تم میں عشق سے پیدا ہوا ورنہ گھڑی کے روٹھے کو دو دو پہر تک کب مناتے تم
(میرؔ)

میرؔ کے اس مضمون کو ناسخؔ نے پلٹ کر یوں باندھا ؂

کہاں تھا اے بتو ہم کو دماغ ناز برداری خدا کرتا ہے شرمندہ ہماری بے نیازی کو
(ناسخؔ)

جگر ہی میں کب قطرہ خوں ہے سرشک پلک تک گیا تو تلاطم ہوا
(میرؔ)

دل میں پھر گریہ نے اک شور اٹھایا غالبؔ آہ جو قطرہ نہ نکلا تھا سو طوفاں نکلا
(غالبؔ)

دن رات میری چھاتی جلتی ہے محبت میں — کیا اور نہ تھی جاگہ یہ آگ جو یاں والی
(میر)

شاید اسی کا نام محبت ہے شیفتہ — اک آگ ہے جو سینے کے اندر لگی ہوئی
(شیفتہ)

جواب مضمون آفرینی کی ایک شکل ہے۔ جس میں اکثر ایک شعر کے مضمون و معنی کو متضاد جہت سے یا آگے بڑھا کر باندھا جاتا ہے۔

جودت طبع

جودت فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''طبیعت کی تیزی''۔ جودت طبع تذکروں کی اصطلاح ہے جسے مجموعہ نغز، گلشن بیخار اور طبقات شعرائے ہند میں استعمال کیا گیا ہے۔ کریم الدین وفیلن میر حسن کے ذکر میں لکھتے ہیں:

> میر حسن، برادرزادہ میر تقی کا اور رشتے دار اور شاگرد سراج الدین علی خاں آرزو کا، میر جو اس کا استاد تھا اپنے تذکرہ میں اس کے ذہن اور جودت طبع کی تعریف کرتا ہے۔

(طبقات شعراء ہند: کریم الدین وفیلن، ص ۱۶۵)

اصطلاح میں جودت طبع قدرت الفاظ، قدرت معنی اور قدرت آہنگ سے عبارت ہے یعنی وہ شاعرانہ صلاحیت جس کی بدولت شاعر ہر مضمون و معنی کو شعریت سے متصف کرنے اور ہر چیز کو محسوس کرنے اور اس کے تاثر کو الفاظ کا جامہ پہنانے کی قدرت رکھتا ہے۔ جودت طبع تخلیقیت کا اساس ہے۔

ذرا سی دیر ترا عکس جھلملایا تھا — پھر اس کے بعد نہ میں تھا نہ میرا سایہ تھا
(راشد انور راشد)

زباں کا زاویہ لفظوں کی خو سمجھتا ہے — میں اس کو آپ پکاروں وہ تو سمجھتا ہے
(شہپر رسول)

ضرور ہم کہیں تھوڑا بھٹک کے آئے ہیں — وگرنہ راستہ کیا اتنا مختصر ہوتا
(شکیل جہانگیری)

رات بڑی طوفانی ہوگی ساتھ رہو — آسانی ہوگی
(احمد محفوظ)

مذکورہ اشعار جودت طبع کی دلیل ہیں۔

جوش

جوش فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''اُبال''۔ جوش تذکروں کی اصطلاح ہے جسے ''لباب الالباب، ریاض الفصحاء اور گلشن بیخار میں استعمال کیا گیا ہے۔ تذکرہ نگاروں نے جوش کی اصطلاح کو تخلیقی جذبے کی شدت کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ آزاد شاہ نصیر کے ذکر میں لکھتے ہیں:

> شاہ صاحب کی بدیہہ گوئی اور طبع حاضر نے خاص و عام سے تصدیق اور تسلیم کی سند لی اور وہ ایک اصلی جوش تھا کہ کسی طرح فرو ہوتا معلوم نہ ہوتا تھا۔

(آب حیات: محمد حسین آزاد، ص ۴۱۵)

۱۹ ویں صدی کے آخر میں انگریزی ادب کے زیر اثر جوش ''جوش'' Passsionate کے ترجمے کے طور پر استعمال کی گئی۔ حالی نے کالرج کی تشریحات کے وسیلے سے ملٹن کے نظریات سے استفادہ کرتے ہوئے شاعری کی بنیاد سادگی، اصلیت اور جوش پر استوار کی۔

جوش سے مراد شاعر کی وہ اندرونی کیفیت ہے جو کسی شے، جذبہ یا خیال سے بے انتہا متاثر ہونے کے سبب اس شے جذبہ وخیال کو الفاظ میں ظاہر کرنے کے لیے شاعر کو بے تاب و مجبور کرتی ہے یعنی شاعر فن پارے کی تخلیق کے لیے اپنے اندر دریا کے اُبال کی سی کیفیت محسوس کرنے لگتا ہے۔ جوش ایک تخلیقی امنگ، ایک اندرونی ارج ہے جو شاعر کو شعر کہنے کے لیے اتنا

اکساتی ہے کہ وہ شعر کہنے کے لیے لاچار ہو جاتا ہے۔ مولانا حالی جوش کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> جوش سے مراد یہ ہے کہ مضمون ایسے بے ساختہ الفاظ اور موثر پیرائے میں بیان کیا جائے جس سے معلوم ہو کہ شاعر نے اپنے ارادہ سے یہ مضمون نہیں باندھا بلکہ خود مضمون نے شاعر کو مجبور کر کے اپنے تئیں اس سے بندھوالیا ہے اور جوش سے مراد نہیں کہ مضمون خواہ مخواہ نہایت زوردار اور جوشیلے لفظوں میں ادا کیا جائے ممکن ہے کہ الفاظ نرم ملائم اور دھیمے ہوں مگر ان میں غایت درجہ کا جوش چھپا ہوا ہو۔

ہمارے آگے ترا جب کسو نے نام لیا   دل ستم زدہ کو ہم نے تھام تھام لیا

(میر)

> ایسے دھیمے الفاظ میں وہی جوش کو قائم رکھ سکتے ہیں جو میٹھی چھری سے تیز خنجر کا کام لینا جانتے ہیں۔
>
> (مقدمہ شعر و شاعری: مولانا الطاف حسین حالی، ص ۷۷)

حالی نے دراصل ملٹن کی آڑ میں جوش کی تعریف مشرقی تصور کے سائے میں بیان کی ہے۔ ورنہ بقول پروفیسر ممتاز حسین کالرج نے اس لفظ سے صرف یہ مفہوم ادا کیا ہے کہ نظم کی بنیاد انسان کے کسی حقیقی جذبے (Passiovera) پر رکھنی چاہیے تا کہ اس کی زندگی اور گرم دلی محسوس کی جاسکتی ہو۔ اس لحاظ سے حالی کا ''جوش'' کا تصور کالرج سے زیادہ گہرا اور وسیع ہے۔ حالی نے جوش کی تعریف میں شعری ہیئت کو مقدم رکھا ہے جبکہ کالرج کی تشریح میں یہ چیز نہیں ہے۔ اس اعتبار سے حالی کے نظریے اور ملٹن کے نظریہ میں بڑا فرق ہے۔ حالی کے اعتبار سے شعر میں بے ساختگی اور موثر پرایہ بیان جوش کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے اور یہ دونوں صفات آمد سے زیادہ آورد کی رہین منت ہوتی ہیں۔ اس لیے جوش کا مطلب یہ نہیں ہے کہ کسی شے کے تعامل میں آنے کے بعد ابھرنے والے جذبات کو فوری طور پر بیان کر دیا جائے بلکہ جوش پوری طرح ہوش کو بروئے کار لانے کا نام ہے جب تک کہ قلبی تاثر پوری طرح الفاظ کا جامہ نہ پہن لے۔

شبلی نے جوش کی وضاحت حالی سے مختلف طور پر بیان کی ہے۔ شبلی کے نزدیک جوش وہ خوبی بھی ہے جو موقع محل کے لحاظ سے قاری یا سامع کے جذبات میں ایک اشتعال اور

برانگیختگی پیدا کر دے اور عقل پر جذبات کو حاوی کر دے یعنی جذباتی معنی میں شدت پیدا کر دے۔ اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

> جوش بیان کے لیے کسی مضمون، کسی خیال کی خصوصیت نہیں ہر مضمون اور ہر خیال جوش کے ساتھ ظاہر کیا جاسکتا ہے البتہ اختلاف نوعیت کی وجہ سے صورتیں بدل جاتی ہیں مثلاً شاعر جوش مسرت کا بیان کرتا ہے تو اس انداز سے کرتا ہے کہ گویا آپ سے باہر ہوا جاتا ہے قہر اور غضب کا بیان ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ دنیا کا مرقع الٹ دے گا، دنیا کی بے ثباتی کا مذکور ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ عالم ہیچ ہے غصہ اور غضب کا مضمون ہے تو نظر آتا ہے منھ سے انگارے برس رہے ہیں۔
>
> (شعرالعجم جلد دوم: مولانا شبلی نعمانی، ص ۲۴۶)

جوش کی مذکورہ وضاحت میں خطابت کے اوصاف نمایاں ہیں۔ شاعری خصوصاً غزل میں اس طرح کا جوش غیر مستحسن سمجھا جاتا ہے جس کی وجہ یہ ہے کہ اس طرح کا جوش شعور و عقل کو مغلوب کر لیتا ہے شاعری کا کام جذبات کو مہمیز کرنا ضرور ہے لیکن عقل سے بیگانہ کرنا نہیں ہے۔ اس سلسلے میں ممتاز حسین لکھتے ہیں:

> شاعری کا پرجوش ہونا عیب نہیں ہے بلکہ حسن ہے بشرطیکہ وہ جوش جوش ہو، علم کا پروردہ ہو اور جذباتی اُبال نہ ہو جو علم سے بیگانہ ہوتا ہے۔
>
> (ادبی مسائل: ممتاز حسین، ص ۱۶۵)

عرض کیجیے جو ہر اندیشہ کی گرمی کہاں   کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

(غالب)

گریۂ شب سے سرخ آنکھیں ہیں   مجھ بلا نوش کو شراب کہاں

میر ان نیم باز آنکھوں میں   ساری مستی شراب کی سی ہے

(میر)

پھر دامن صبا میں ہے میخانہ آجکل   پھر ہر نفس ہے گردش پیمانہ آجکل

پھر عقل میں ہے عنصر وحشت کی خواجگی   پھر فقر میں ہے شوکت شاہانہ آجکل

پھر جوش پر ہے موسم برنائی جمال   پھر باڑھ پر ہے عشوۂ ترکانہ آجکل

(جوش ملیح آبادی)

مذکورہ بالا اشعار میں غالب و میر کے یہاں حالی کا جوش ہے جبکہ جوش ملیح آباد کے یہاں شبلی کا جوش ہے۔

جولانی

جولانی فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "گھوڑے کی دوڑ، تیزی، چالاکی، تیزی طبع، طبیعت کی روانی"۔ جولانی تذکروں کی اصطلاح ہے۔ جسے مصحفی نے "ریاض الفصحا" میں اور لالہ سری رام نے "خمخانۂ جاوید" میں استعمال کیا ہے۔ لالہ سری رام آرزو لکھنوی کے ذکر میں لکھتے ہیں:

> ان (آرزو لکھنوی) کا ہر ایک شعر جولانی طبع کا نمونہ ہے۔
>
> (خمخانۂ جاوید جلد اول: لالہ سری رام، ص۴۲)

اصطلاح میں شعر کے لہجے اور انداز بیان سے شاعر کی طبیعت کی تیزی اور نزاکت کے ظاہر ہونے کو جولانی کہتے ہیں یعنی قوت برداشت کی کمی کے سبب صحیح ردعمل کا اظہار، جولانی ہے۔ جولانی کے شعر میں انفعالیت نہیں ہوتی بلکہ احساس خودی اور احساس حقیقت کی وجہ سے غلط طرز عمل کو برداشت نہ کرنے کی کیفیت ہوتی ہے۔ عبادت بریلوی مومن کی شاعری کے حوالے سے جولانی پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> مومن کے یہاں سوز نہیں ہے لیکن ان کے لہجے میں ایک گداز ہے.... لیکن اس گداز کا مطلب بھی مومن کی غزلوں میں کسی قسم کی انفعالیت نہیں ہے۔ مومن اس انفعالیت کے قائل نہیں ہیں ان کے یہاں تو ایک جولانی ملتی ہے کیونکہ ان کے نقطۂ نظر اور نظریہ حیات میں ایک زندگی ہے۔
>
> (غزل اور مطالعۂ غزل: عبادت بریلوی، ص۳۴۳)

آپ کی کون سی بڑھی عزت   میں اگر بزم میں ذلیل ہوا

کیا سناتے ہو کہ ہے ہجر میں جینا مشکل   تم سے بے رحم پہ مرنے سے تو آساں ہوگا

معشوق سے بھی ہم نے نبھائی برابری   واں لطف کم ہوا تو یہاں پیار کم ہوا

کیوں نہ ہوتے عزیز غیر تمہیں   میری قسمت میں خوار ہونا تھا

(مومن)

اس میں میرے سکھانے کی کیا بات تھی   جس نے برتا تمہیں بے وفا کہہ دیا

(شاد عارفی)

جولانی اور بانکپن میں فرق یہ ہے کہ بانکپن میں کجی اور کھڑے پن کا عنصر ہوتا ہے جولانی میں خلاف مزاج، خلاف حقیقت بات پر ردعمل ہوتا ہے۔ جبکہ تیور انا و خودداری کا اظہار ہیں۔

چاشنی

چاشنی فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "طعام یا شراب کا بقدر ذائقہ نمونہ، ذرا سی شیرینی بقدر حلاوت، مٹھاس کے اندر کی کھٹاس، مزہ، ذائقہ، تھوڑی سی آمیزش۔" چاشنی تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں شعر میں عربی، فارسی اور ہندی یا دوسری زبانوں کے الفاظ، آہنگ اور خیالات کی آمیزش سے نئی لطافت پیدا کرنے اور ایسی شیرینی پیدا کرنے کو چاشنی کہتے ہیں جو جمالیاتی ذوق کے لیے ضروری ہو۔ چاشنی سے کلام کی شیرینی میں نئے پن کا احساس ہوتا ہے۔ چاشنی پر روشنی ڈالتے ہوئے عبادت بریلوی آبرو کی شاعری کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> ہندی کی آمیزش نے (آبرو) ان کے کلام میں چاشنی پیدا کی (ص۲۳۴)..... ہندی کی آمیزش نے اس وقت اردو غزل کو ایک شیرنی اور حلاوت سے دوچار کیا اس شیرنی اور حلاوت نے فارسی سے مل کر ایک طرح کی چاشنی پیدا کی تھی۔
>
> (غزل اور مطالعہ غزل: عبادت بریلوی، ص۲۳۶)

درحقیقت چاشنی دو چیزوں کا ایسا امتزاج ہے جس سے جمالیاتی ذوق کو تسکین حاصل ہوتی ہے۔ اس امتزاج میں اشیاء کا تناسب ریاضیاتی نہیں ہوتا بلکہ اس کا تمام تر دارومدار ذوق اور احساس پر ہوتا ہے۔ چاشنی کی تین قسمیں بیان کی جاسکتی ہیں۔

(۱) **زبان کی چاشنی:** زبان کی چاشنی میں دو یا زائد زبانوں کا امتزاج ہوتا ہے جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا ہے۔

(۲) **آہنگ کی چاشنی:** آہنگ کی چاشنی میں دو یا زائد زبانوں کے آہنگ کا امتزاج ہوتا ہے جیسے ہندی بحروں میں غزل کہنا یا ہندی اور عربی کے عروض سے کوئی نئی شکل تیار کرنا۔

(۳) **خیالات واحساسات کی چاشنی:** اس ذیل میں پرانے خیال کو نئے خیال کے ساتھ ملانا یا اس کے برعکس یا ایک صنف کے مضمون کو دوسری صنف میں استعمال کرنا یا سنجیدہ مضمون میں شوخی کا عنصر پیدا کرنا وغیرہ امور شامل ہیں۔

نین سے نین جب ملائے گئے — دل کے اندر میرے سمائے گئے
پھرتے ہیں دشت دشت زمانے کدھر گئے — وہ عاشقی کے آہ زمانے کدھر گئے
دور خاموش بیٹھ رہتا ہوں — اس طرح حال دل کا کہتا ہوں
نہیں وسواس جی گنوانے کے — ہائے اے ذوق دل لگانے کے
(آبرو)

زحال مسکیں مکن تغافل و رائے نیناں بنائے بتیاں
کہ تاب ہجراں نہ دارم اے جاں لیہو کاہے لگائے چھتیاں
(امیر خسرو)

چاشنی کا تعین شعری روایت اور مذاق کے تقابل سے ہوتا ہے۔

چمن بندی

چمن فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "سیر کا مقام، گلستاں"۔ چمن بندی تذکروں کی اصطلاح ہے۔ میر تقی میر، میر سجاد اور سودا کے ذکر میں چمن بندی کی اصطلاح استعمال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> اس کے سامنے جب سفید کاغذ لایا جاتا ہے تو تلاش چمن میں سرگرداں اس کی فکر رنگین (نمونہ چمن کے لیے) ابر بہار کا سایہ بن جاتی ہے (اور چمن بندی کرتی ہے) (ص ۵۸)

سودا کے ذکر میں لکھتے ہیں:

> چمن بندی میں اس کے الفاظ گل معنی کے گلدستے ہیں
> (نکات الشعرا، میر، مترجمہ حمیدہ خاتون، ص ۳۹)

چمن بندی سے مراد یہ ہے کہ شعر میں چمن اور اس کے تلازمات کے حوالے سے کسی معنی و مفہوم کو بیان کیا جائے۔ گل، بلبل، خار، غنچہ وغیرہ، چمن بندی کے اعلیٰ موضوعات ہیں۔

گل پھینکے ہیں اوروں کی طرف بلکہ ثمر بھی — اے خانہ برانداز چمن کچھ تو ادھر بھی
(سودا)

نظر کے ساتھ جو دل کو قبول ہوتے ہیں — چمن میں سارے کہاں چند پھول ہوتے ہیں
(فرید عرشی)

وہ باغبان جو کلیوں سے بیر رکھتا ہے — یہ آپ ہی کے زمانے کی بات کرتا ہوں
(شاد عارفی)

حاصل غزل

حاصل غزل تذکروں کی اصطلاح ہے۔ ایسا شعر جو جذبہ و خیال اور شعریت کے لحاظ سے پوری غزل کی جان ہو یعنی سب سے اچھا ہو حاصل غزل کہلاتا ہے۔ حاصل غزل شعر شاعر اور غزل کے معیار کے مطابق متعین ہوتا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ سویم درجہ کے شاعر کا حاصل غزل شعر اعلیٰ درجہ کے شاعر کے کم رتبہ شعر سے کم ہو۔ جذبہ و خیال کے لحاظ سے حاصل غزل شعر کے تعین میں اختلاف کی پوری گنجائشیں ہیں۔

مرے دماغ میں رہتی ہے بود و باش اس کی — میں یاد رکھتا ہوں دل سے جسے بھلاتا ہوں
(ظفر اقبال)

عجیب شخص تھا میرے ہی ساتھ ڈوب گیا — مرے سفینے کو غرقاب دیکھنے کے لیے
(عرفان صدیقی)

مذکورہ اشعار کیفیت اور مضمون آفرینی کے اعتبار سے حاصل غزل ہیں۔

حسن ادا یا حسن بیان

ادا عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''حق اتارنا، پورا کرنا اور فارسی زبان میں ادا کے لغوی معنی ہیں ناز، انداز، رمز، اشارہ۔ حسن ادا یا حسن بیان تذکروں کی اصطلاحیں ہیں۔

اصطلاح میں حسن ادا سے مراد اپنی بات کو اس طرح ظاہر کرنے سے ہے کہ وہ قاری و سامع کے دل میں پوری طرح اتر جائے اور ذہن پر نقش ہو جائے۔ یعنی شعری جمالیات کے ساتھ کسی جذبہ وخیال کا مکمل اظہار، حسن ادا کہلاتا ہے۔ جس میں جذبہ وخیال کے بموجب شعر کا خارجی اور داخلی آہنگ ہوتا ہے۔ عبدالرحمٰن حسن ادا کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

حسن ادا وہ چیز ہے جس سے شعر کانوں کے راستے سے دل میں اتر جائے اور عالم تصور میں ایک سماں بندھ جائے جس سے نفس استہزا پائے یا درد و قلق سے بے چین ہو جائے۔

(مراۃ الشعر: عبدالرحمٰن، ص ۲۶۶)

حالی حسن بیان کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

کسی کے حسن بیان کی اس سے بہتر تعریف نہیں ہو سکتی کہ جو بات قائل کے منھ سے نکلے وہ سامع کے دل میں اس طرح اتر جائے کہ اس کو یہ شبہ ہو کہ یہ بات پہلے ہی سے میرے دل میں تھی۔

(یادگار غالب: حالی، ص ۱۲۱)

مفلسی سب بہار کھوتی ہے   مرد کا اعتبار کھوتی ہے
(ولی)

میر آوارۂ عالم جو سنا ہے تو نے   وہ جگر سوختہ اے باد صبا میں ہی ہوں
(میر)

اللہ رے جسم یار کی خوبی کہ خود بخود   رنگینیوں میں ڈوب گیا پیراہن تمام
(حسرت)

گزر جاتا ہوں ہنستا کھیلتا موج حوادث سے   اگر آسانیاں ہوں زندگی دشوار ہو جائے
(اصغر)

مذکورہ اشعار میں حسن وادا کو ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔

حسن ادا کے لیے یہ ضروری امر ہے کہ کلام عیوب شعری سے پاک ہو اور خیال، جذبات، الفاظ اور آہنگ کی مجموعی کیفیت پر شاعر کو قدرت حاصل ہو۔ حسن ادا شاعری کی تمام اعلیٰ خصوصیات کا مجموعہ ہوتی ہے۔

حسن تعلیل

تعلیل عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''وجہ بیان کرنا، دلیل لانا، کسی شخص کو کسی چیز کے ساتھ مشغول کر دینا، علت کو زائل کر دینا، پانی کا پے در پے پینا''۔ منطق کی اصطلاح میں تعلیل ایسی دلیل کو کہتے ہیں جس میں کسی شے کی علت واقعہ سے کسی حکم یا کسی دوسری شے کو ثابت کیا جاتا ہے یعنی دلیل لمّی کے ذریعے کسی شے کو ثابت کرنا تعلیل ہے۔ مولانا اشرف علی تھانوی تعلیل کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

دلیل لمّی سے کسی مطلوب کا ثابت کرنا تعلیل ہے۔

(تیسیر المنطق: محمد عبداللہ گنگوہی حواشی اشرف علی تھانوی، ص ۴۴)

جیسے کسی مقام پر آگ جل رہی ہے لیکن اس کا دھواں دکھائی نہیں دے رہا ہے ایسی حالت میں یہ دلیل دینا کہ جب آگ ہوتی ہے تو دھواں موجود ہوتا ہے اس لیے یہاں آگ ہے تو دھواں بھی موجود ہے۔ یہاں روشن آگ علتِ واقعہ ہے اور دھواں علامت آگ ہے۔ علت واقعہ سے علامت شے کو ثابت کرنا تعلیل ہے۔ یعنی تعلیل میں موجود شے کی غیر ظاہر صفات ملحوظ ہوتی ہیں جبکہ دلیل انّی میں ظاہر صفات سے غیر ظاہر شے کو ثابت کیا جاتا ہے۔

علم بدیع کی اصطلاح میں حسن تعلیل ایسی صنعت معنوی کو کہا جاتا ہے جس میں ایک صفت کو اس شے کی علت قرار دیا جاتا ہے جو واقعیت کے لحاظ سے اس صفت کی علت نہیں ہوتی۔

پیاسی جو تھی سپاہ خدا تین رات کی
ساحل سے سر پٹکتی تھیں موجیں فرات کی
(انیس)

اس شعر میں موجوں کا ساحل سے سر پٹکنا ایک واقعہ ہے۔ سر پٹکنا غم واندوہ کی علامت ہے یہ غم واندوہ سپاہ حسین کے پیاسے ہونے کی وجہ سے ہے۔ یہاں موجوں کے ساحل سے ٹکرانے کو سر پٹکنا کہا گیا ہے۔ موجوں کے ساحل سے ٹکرانے کی علت ہوا کا تیز چلنا ہے لیکن یہاں شاعر نے اس عمل کو غم واندوہ کی وجہ سے سر پٹکنا قرار دیا ہے۔ جو کہ واقعیت کے لحاظ سے اس عمل کی علت نہیں ہے۔ اس لیے اس شعر میں حسن تعلیل ہے ؎

گل زمیں سے جو نکلتے ہیں برنگ شعلہ
کون جاں سوختہ جلتا ہے تہ خاک ہنوز
(میر عبدالحئی تاباںؔ)

پھرتا ہے سیل حوادث سے کہیں مردوں کا منھ
شیر سیدھا تیرتا ہے وقت رفتن آب میں
(ذوقؔ)

خمیدہ کس لیے تو آسماں بنے تھا بھلا
نہ اٹھا ازل سے جو مد نظر ترا پابوس
(مومنؔ)

حسن مطلع

اصطلاح میں غزل کے مطلع کے فوراً بعد والے پہلے شعر کو حسن مطلع کہتے ہیں۔ جس کے دونوں مصرع ہم ردیف وہم قافیہ نہیں ہوتے بلکہ مصرع ثانی مطلع کے توسط سے ہم ردیف و ہم قافیہ ہوتا ہے، مصرع اولی غیر مردف اور غیر مقفی ہوتا ہے۔ حسن مطلع کو بیان کرتے ہوئے رفیق حسن لکھتے ہیں:

> مطلع کے بعد کا شعر اگر مطلع ہے تو اسے مطلع ثانی کہتے ہیں لیکن اگر مطلع نہیں ہے تو اسے حسن مطلع۔
>
> (اردو غزل کی نشوونما: ڈاکٹر رفیق حسن، ص۴۲)

نجم الغنی خاں اور دیگر علمائے بلاغت نے بھی حسن مطلع کی مذکورہ تعریف بیان کی ہے۔

لیکن بعض علمائے غزل کے دوسرے مطلع کو حسن مطلع سے تعبیر کرتے ہیں جو کہ سراسر غلط ہے:

> حسن مطلع۔ ع۔ غزل یا قصیدے کا دوسرا مطلع۔
>
> (مجمع اللغات فارسی: مولوی محمد رفیع، ص۳۶۳)

کتابیں جب کوئی پڑھتا نہیں تھا
فضا میں شور بھی اتنا نہیں تھا
عجب سنجیدگی تھی شہر بھر میں
کہ پاگل بھی کوئی ہنستا نہیں تھا
پرانے عہد میں بھی دشمنی تھی
مگر ماحول زہریلا نہیں تھا
(اظہر عنایتی)

غزل کے ان اشعار میں پہلا شعر مطلع ہے اور اس کے بعد کا شعر عجب سنجیدگی..... حسن مطلع ہے۔

مطلع کے بعد کے پہلے شعر کو حسن مطلع کہنے کی ایک خاص وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ مطلع کا آہنگ شاعر کے داخلی آہنگ کے علاوہ دونوں مصرعوں کے ہم ردیف وہم قافیہ ہونے پر بھی منحصر ہوتا ہے۔ مطلع کا آہنگ شاعر کے ذہن پر چھا جاتا ہے۔ مطلع کے ہی آہنگ کو حسن مطلع کے مصرع اولی میں برقرار رکھتے ہوئے مصرع ثانی تک کامیابی سے پہنچنا مطلع کے حسن کو دوبالا کرتا۔ حسن مطلع کے مصرع اولی میں مطلع کا آہنگ پیدا کرنا مشکل ہوتا ہے جبکہ مصرع ثانی ردیف وقافیہ کی وجہ سے مطلع سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ غزل کے دوسرے اشعار حسن مطلع کے آہنگ سے متعلق ہوتے ہیں اگر مطلع کا آہنگ حسن مطلع سے تھوڑا مختلف ہو جاتا ہے تو غزل کے تمام اشعار کا آہنگ مطلع سے مختلف ہو جاتا ہے۔ مثلاً ؎

سارا دن ایک تھا مخصوص کوئی باب نہ تھا
رات کے واسطے آئینۂ مہتاب نہ تھا
میں نے سوچا تھا کہ شہروں میں چڑھے گا پانی
اتنی بارش میں بھی دریاؤں میں سیلاب نہ تھا
دے گیا مجھ کو وہ سوکھے ہوئے پتوں کی صدا
اپنی قسمت میں کوئی پھول بھی شاداب نہ تھا
نت نئے پھول کھلے صحن مراسم میں ظہیر
لوگ اپنے تھے مگر حلقۂ احباب نہ تھا
(ظہیر رحمتی)

اس غزل میں حسن مطلع کا آہنگ مطلع کے آہنگ سے مختلف ہونے کی وجہ سے تمام اشعار کا آہنگ مطلع سے مربوط نہ ہو سکا۔

حشو

عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "بھرنا، بھرتی کی چیز، بھرنا روئی یا اون وغیرہ جو تکیہ لحاف وغیرہ میں بھرا جائے۔" حشو علم عروض اور علم معانی کی اصطلاح ہے جو اردو میں عربی و فارسی زبانوں کے ذریعے رائج ہوئی۔ عروض کی اصطلاح میں شعر کے دونوں عروضی مصرعوں کے درمیان میں واقع عروضی ارکان حشو کہلاتے ہیں ؎

کبھی اے حقیقت منتظر نظر آ لباس مجاز میں
کہ ہزاروں سجدے تڑپ رہے ہیں مری جبین نیاز میں
(اقبال)

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

اس شعر کی بحر کے دونوں عروضی مصرعوں میں درمیان میں واقع دو متفاعلن حشو ہیں۔ حشو مسدس اور مثمن بحروں میں واقع ہوتے ہیں یہ مربع بحر میں نہیں آتے۔ زحافات کے اعتبار سے حشو کے لیے خاص زحاف مقرر نہیں ہیں بلکہ تمام عام زحاف حشو میں واقع ہو سکتے ہیں۔

علم معانی کی اصطلاح میں مقصد کو بیان کرنے کے لیے غیر ضروری الفاظ کو استعمال کرنا حشو کہلاتا ہے۔ حشو ایسے متعین الفاظ ہوتے ہیں جنھیں جملے سے حذف کر دینے کی صورت میں جملے کے اصل معنی پر کوئی فرق نہیں پڑتا۔ حشو اور تطویل میں فرق یہ ہے کہ تطویل میں یہ تعین نہیں ہوتا ہے کہ دو الفاظ میں کون سا لفظ زائد ہے بلکہ ان دونوں میں سے کسی ایک کو حذف کیا جا سکتا ہے۔ جبکہ حشو میں زائد الفاظ واضح ہوتے ہیں۔ حشو کی دو قسمیں ہیں۔

(۱) حشو مفسد: ایسے زائد الفاظ کو کہا جاتا ہے جن کی دلالت سے شعر کے معنی میں خرابی پیدا ہوتی ہے ؎

بنا یا سمجھ بوجھ کر خوب اسے
خدا نے کیا اپنا محبوب اسے
(میر حسن)

اس شعر میں "سمجھ بوجھ کر" فقرہ حشو مفسد ہے۔ اس فقرے کے بغیر بھی شعر کے معنی مکمل ہیں۔ دوسرے یہ کہ ان الفاظ سے یہ تصور ابھرتا ہے کہ خدا کوئی کام بغیر سوچے سمجھے بھی

کرتا ہے۔

(۲) حشو غیر مفسد: ایسے زائد الفاظ جن سے کسی امر واقعہ یا حقیقت میں خرابی یا غلطی کا تصور پیدا نہیں ہوتا ہے، حشو غیر مفسد کہلاتے ہیں۔ اس کی دو قسمیں ہیں۔ (الف) حشو قبیح: ایسے زائد الفاظ جن سے شعر مرتبے سے گھٹ جاتا ہے، حشو قبیح کہلاتے ہیں۔ یعنی ان زائد الفاظ کا شعر کے معنی میں معمولی دخل بھی نہیں ہوتا ہے ؎

دو حرف لفظ لب میں ہیں اک لام ایک با
ہوتے ہیں بیس لام کے دو بے کے واہ واہ
(دبیر)

اس شعر میں "واہ واہ" فقرہ حشو قبیح ہے۔ شعر میں حشو قبیح کا عمل الفاظ اور معنی کے موقع محل کے لحاظ سے قائم ہوتا ہے۔ (ب) حشو متوسط: ایسے زائد الفاظ جن سے شعر میں خوبی اور خرابی پیدا نہیں ہوتی، حشو متوسط کہلاتے ہیں ؎

تم مخاطب بھی ہو قریب بھی ہو
تم کو دیکھیں کہ تم سے بات کریں
(فراق)

اس شعر میں "قریب ہونا" حشو متوسط ہے جس کی وجہ یہ ہے کہ جو مخاطب ہے وہ قریب بھی ہوگا۔

(۳) حشو ملیح: ایسے زائد الفاظ کو کہا جاتا ہے جن سے شعر میں کوئی خوبی پیدا ہو جاتی ہے ؎

یہ کون آدھی رات کو آیا ہے میکدے
اچھا جناب شیخ ہیں تشریف لائی
(خمار بارہ بنکوی)

اس شعر میں لفظ "اچھا" حشو ہے لیکن یہاں اس لفظ سے معنوی خوبی پیدا ہو رہی ہے۔ حشو مفسد اور حشو قبیح شعر کے بدترین عیب سمجھے جاتے ہیں۔

حقیقت

حقیقت عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "حق، حقداری"۔ حقیقت علم بیان، معانی اور فلسفے کی اصطلاح ہے جو اردو میں عربی و فارسی زبانوں کے ذریعے رائج ہوئی۔ اصطلاح میں حقیقت وہ ذہنی معیار و اصول اور علم ہے جس کی رو سے ہم کسی شے کے

ہونے یا نہ ہونے کا عقلی و وجدانی اور حواسی یقین حاصل کرتے ہیں۔ یعنی کسی شے کے وجود پر ہمارا یقین حقیقت ہے۔ حقیقت کے معیار و اصول دو طرح سے قائم ہوتے ہیں۔

(۱) **تجربی حقیقت**: تجربی حقیقت حواس ظاہر سے اخذ شدہ مواد میں عقلی استدلال کے ذریعے حاصل ہونے والا یقین ہے۔ منطق اور استدلال عقل کا بنیادی وظیفہ ہے اس صفت سے ہر شخص بہرہ مند ہوتا ہے۔ عقل ہے تو منطق بھی ہے۔ اس لیے عالم و جاہل کے رویوں میں فرق کرنے کے لیے کمزور اور قوی منطق کا حکم لگایا جا سکتا ہے لیکن اس کے وجود سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ تجربی حقیقت کے ذیل میں عقل ہاتھ کے جلنے سے یہ نتیجہ برآمد کرتی ہے کہ آگ ہاتھ کو جلاتی ہے اور اسی بنیاد پر آگ میں جلانے کی صفت کا تعین کرتی ہیں۔ ان ہی تجربی نتائج کے تحت آگ کی حقیقت قائم ہوتی ہے اور ذہنی شقیں متشکل ہوتی ہیں۔ یہ ذہنی شقیں فرد واحد کے تجربوں کے علاوہ تمام نوع انسانی کے تجربوں کا نتیجہ ہوتی ہیں۔ جن سے انسان کے رویے متعین ہوتے ہیں۔ تجربی حقیقت صرف اس امر پر مبنی ہوتی ہے کہ ہمارے ذہن میں موجود شقوں سے کوئی شے متوافق ہے یا نہیں۔ کمرے میں بغیر کسی روزن و دروازے کے داخل ہونا غیر حقیقی عمل ہے جس کی وجہ یہ ہے کہ یہ عمل ہمارے ذہن میں موجود کمرے کی شقوں سے مطابقت نہیں رکھتا۔ لیکن کوئی عقلی دلیل اس عمل کو ثابت کر دے تو ہمارے ذہن میں اس عمل کی شقیں پیدا ہو جائیں گی اور یہ عمل حقیقی ہو جائے گا۔

(۲) **تصوراتی حقیقت**: ایسی حقیقت ہوتی ہے جو تجربی نوعیت کی نہیں ہوتی بلکہ محض عقلی و وجدانی ہوتی ہے۔ اس حقیقت کے تحت تمام مذہبی اور تہذیبی معتقدات اور ذہنی رویے شامل ہوتے ہیں۔ تصوراتی حقیقت کا بڑا حصہ روایتی و تہذیبی ہوتا ہے لیکن اس حقیقت میں تجربات کی بنیاد پر قائم کیے گئے مفروضات بھی شامل ہوتے ہیں جنہیں کسی وجہ سے حقیقت کا درجہ حاصل ہو جاتا ہے۔ تجربی اور تصوراتی حقیقت کی مثال یہ ہے کہ انسان اپنے ارادے سے افعال کا مرتکب ہوتا ہے یہ ایک تجربی حقیقت ہے لیکن بعض نظریات انسان کی آزادی ارادہ کو رد کرتے ہیں ان تصورات کو قبول کرنا تصوراتی حقیقت ہے۔

فلسفے کی اصطلاح میں طبیعاتی اور مابعد الطبیعاتی اشیاء کا صحیح علم اور شعور حاصل کرنا حقیقت ہے۔ حقیقت عقل و وجدان پر منحصر ہوتی ہے اور عقل منطق و استدلال کا دوسرا نام ہے۔ اس لیے ہر حقیقت اس وقت تک حقیقت ہے جب تک کہ اس کا منطقی یا تجربی رد موجود

نہیں ہے۔ مشرقی اور مغربی فلسفے میں حقیقت کے سلسلے میں متعدد نظریات پائے جاتے ہیں۔ ہر نظریہ لفظ و معنی میں توجیہات و تاویلات کے ذریعے حقیقت کے صحیح انکشاف کا معقول دعویٰ پیش کرتا ہے پھر انہیں توجیہات و تاویلات کے ذریعے اسے رد کر دیا جاتا ہے۔ اس لیے حقیقت ہمارے سوچنے سمجھنے اور ذہنی رویوں اور زاویوں سے زیادہ حقیقت نہیں رکھتی۔ سائنس جو دوسرے رویوں سے زیادہ مشاہداتی اور تجرباتی اصولوں کی روشنی میں حقیقت تک رسائی حاصل کرتی ہے اس نتیجے پر پہنچ چکی ہے کہ بعض جواہر صرف ہمارے سوچنے اور دیکھنے کے زاویوں سے موجود ہوتے ہیں ان کی موجودگی کے بارے میں کوئی حتمی فیصلہ نہیں کیا جا سکتا۔ اس اعتبار سے ساختیاتی مفکرین کا یہ نتیجہ فی الوقت درست نظر آتا ہے کہ حقیقت زبان کے اندر ہوتی ہے اور کسی تہذیب و معاشرے میں رائج تصورات سے زیادہ معنی نہیں رکھتی۔ تصورات زبان کے ذریعے پیدا ہوتے ہیں اور اسی کے ذریعے سے معدوم ہو جاتے ہیں۔ زبان چونکہ مجازی نوعیت کی حامل ہوتی ہے اس لیے زبان میں جو کچھ ہے وہ مجاز ہی مجاز ہے حقیقت کچھ نہیں۔ اکثر مشرقی مفکرین کے نزدیک بھی زبان کی نوعیت مجازی ہے۔ اس اعتبار سے کسی تہذیب و معاشرے میں رائج بدیہی درجے کے تصورات حقیقت کا درجہ رکھتے ہیں۔

حواسی حقیقت: ہمارے حواس خمسہ پر مبنی ہوتی ہے یعنی ہم جس چیز کو جیسا محسوس کر رہے ہیں وہی اس کی حقیقت ہے جیسے چاند، سورج، پھول، ہوا، پانی، خوشبو، سردی گرمی وغیرہ کا ہم جس طرح احساس کرتے ہیں کہ چاند چمکتا ہے، پھول سرخ اور نرم ہوتا ہے، پانی بہنے والا ہوتا ہے وغیرہ وہی ان کی حقیقتیں ہیں۔

عقلی حقیقت: وہ ہے جو محسوسات کے تصور پر مبنی ہوتی ہے یعنی محسوسات کا عقل کے ذریعہ ادراک اور تفہیم کرنا اور ان کی بنیاد پر منطقی نتائج اخذ کرنا عقلی حقیقت ہے مثلاً پانی گرم ہوتا ہے، پانی ٹھنڈا ہوتا ہے۔ پانی کا گرم اور ٹھنڈا ہونا حواسی حقیقت ہے لیکن جب ہم نے حواسی حقیقت میں یہ سوال پیدا کیا کہ پانی گرم اور ٹھنڈا کیوں ہوتا ہے؟ وغیرہ تو اس کے لیے ہمیں یہ مشاہدہ بھی کرنا پڑے گا کہ پانی فلاں وقت، فلاں چیز کی وجہ سے گرم یا ٹھنڈا ہوتا ہے۔ پھر اس وقت کے مطالعہ و مشاہدے کے بعد اس نتیجہ پر پہونچا کہ پانی دھوپ سے گرم ہوتا ہے اور بغیر دھوپ کے ٹھنڈا یا پانی آگ سے گرم ہوتا ہے بغیر آگ کے ٹھنڈا۔ تجربات کے اس نتیجہ نے یہ بدیہی تصور پیدا کیا کہ دھوپ اور آگ پانی پر اثر انداز ہوتے ہیں یہ بدیہی تصور ہی عقلی حقیقت ہے۔ عقلی

حقیقت کے لیے محسوسات کا تجزیہ و تجربہ اور استدلال ضروری امر ہے۔ چاہے یہ امور تصوراتی نوعیت کے ہوں۔ عقلی حقیقت میں تجربی اور تصوراتی دونوں حقیقتیں ہوتی ہیں۔

عقیدے پر مبنی حقیقت: عقیدے پر مبنی حقیقت سے مراد یہ ہے کہ مذہبی اعتبار سے یا وجدانی اعتبار سے معاشرہ نے کسی شے کی صداقت پر اعتماد کر لیا ہو اور وہ صداقت ہمیں کتابوں سے، روایات و رسم و رواج یا کسی طرح وجدانی تجربہ سے حاصل ہوئی ہو مثلاً جنت و دوزخ، حور پری یا چاند کے دو ٹکڑے ہو جانا، رام کے لیے سمندر میں راستہ بن جانا وغیرہ ایسے خیالات و واقعات ہیں جو عقل اور تجربہ سے ماوراء ہیں لیکن معاشرہ میں کسی شخص، روایت و کتب پر اعتماد کی بدولت یہ تمام تصورات حقیقی سمجھے جاتے ہیں۔

خارجی و داخلی حقیقت: کائنات اور انسان کی تشکیل کا ادراک خارجی حقیقت کہلاتا ہے یعنی ذہن سے باہر موجود واقعی چیزیں خارجی حقیقت ہیں اور جانداروں کی اندرونی کیفیات اور ان کے ذہن و دل کے مشاہدہ پر مبنی بدیہی تصورات داخلی حقیقت کہلاتے ہیں۔ تصورات کا بدیہی اور عمومی ہونا حقیقت کے لیے ضروری امر ہے اگر کوئی تصور عمومی اور بدیہی نہیں ہے تو وہ حقیقت نہیں کہلا سکتا۔ نئی حقیقت کو معاشرہ میں رائج ہونے کے لیے قوی استدلال اور تجربہ سے گزرنا پڑتا ہے۔

وجدانی حقیقت: ایسی داخلی حقیقت جو حواسی تجربے کی طرح قلبی تجربے کا نتیجہ ہوتی ہے۔ اپنی سادہ شکل میں آم کا کھٹا یا میٹھا ہونا حواسی حقیقت ہے اور اس کا اچھا یا برا ہونا وجدانی حقیقت ہے۔ محبت، نفرت، الہام اور دیگر امور وجدانی حقیقت کے ذیل میں ہیں۔

نفسیاتی حقیقت: ایسی داخلی حقیقت جس کا تعلق فرد کی ذات اور اس کی نفسیات سے ہوتا ہے۔ فرد کے مزاج، طبیعت اور ذوق و شوق سے اور اس کے ذہن سے متعلق تمام امور نفسیاتی حقیقت کے ذیل میں ہیں۔ شعور کی رو نفسیاتی حقیقت کی غماز ہے۔

سماجی حقیقت: ایسی حقیقت جس کا تعلق فرد کے کردار اور سماج و سیاست سے ہوتا ہے۔ یعنی کسی سماج کے انسان اور کائنات سے متعلق بحیثیت مجموعی رویے، اقدار اور تعلقات۔

تاریخی حقیقت: ایسی حقیقت جس کا تعلق گزرے ہوئے واقعات اور ان کی صداقت سے ہو۔

صوفیانہ حقیقت: ایسی حقیقت جس کا تعلق تصوف سے ہوتا ہے۔ معجزہ کرامات وغیرہ اس ذیل میں شامل ہیں۔

جادوئی حقیقت: ایسی حقیقت جو مادی و تجربی ہو لیکن غیر عقلی ہو جیسے نظر بندی کرنا وغیرہ۔

سائنسی حقیقت: ایسی حقیقت جس کا تعلق مادے کے تحلیل و تجربے سے ہوتا ہے۔ جیسے سالمات جو ہروں پر مبنی ہوتے ہیں۔

ریاضیاتی حقیقت: جس کا تعلق علم ریاضی ہوتا ہے جیسے دو چار کا آدھا ہے۔

شاعرانہ حقیقت: شاعرانہ حقیقت اندرونی جذبات اور تخیل پر مبنی تصورات ہیں یعنی جذبات کے عالم میں اور جذبات کی رو سے کسی شے کا مشاہدہ و تجربہ کرنا شاعرانہ حقیقت ہے مثلاً محبوب کی آمد پر ستاروں کا جھک جانا، کلیوں کا مسکرانا، یا ہجر کے جذبات کے عالم میں شام کا ماتم کناں ہونا، سورج کا ظالم ہونا، صبح کا چاک گریباں ہونا، محبوب کا ظالم ہونا، عاشق کا مظلوم ہونا، محبوب کے کمر نہ ہونا، وغیرہ شاعرانہ حقیقتیں ہیں کیونکہ جذبات و تخیل کے عالم میں مشاہدہ کی گئی ہر شے کا تصور صداقت پر مبنی ہے۔ شاعر کو وہ شے اس وقت اسی انداز سے نظر آرہی ہوگی جس انداز سے اس نے بیان کی ہے یہ بیان کیے گئے تصورات جب زبان میں قائم ہو جاتے ہیں اور معاشرہ شاعری کے دائرے میں ان پر یقین واعتماد کر لیتا ہے تو یہ تصورات ایک حقیقت بن جاتے ہیں۔ شاعرانہ حقیقت دور قدیم سے لے کر دور جدید تک شاعری میں مسلسل طور پر بیان ہونے والے وہ خیالات و تصورات ہیں جنہیں معاشرے نے بعینہٖ قبول کر لیا ہے۔ شاعرانہ حقیقت زبان و اسلوب کی جمالیات سے قائم ہوتی ہے۔ شاعرانہ حقیقت کی وضاحت کرتے ہوئے مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

> حکمت کی طرح شاعری کا موضوع بھی حقیقت ہے لیکن حکیمانہ اور شاعرانہ حقیقتوں میں فرق ہے مثال کے طور پر یوں سمجھئے کہ گلاب نباتات کے کس خاندان سے ہے کس طرح زمین میں اگتا ہے کیسی ہوا میں پھلتا ہے کس موسم میں پھولتا ہے یا موت کیا چیز ہے روح کسے کہتے ہیں، موت سے روح فنا ہو جاتی ہے یا نہیں... لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ گلاب کے پھول سے ہمیں فرحت ہوتی ہے موت کا تصور ہمیں افسردہ کر دیتا ہے اور شیر کے ڈکارنے سے ہم خوف زدہ ہو جاتے ہیں پہلی قسم کی حقیقت حکمت کا اور دوسری قسم کی شاعری کا موضوع ہیں۔

(ہماری شاعری معیار و مسائل: مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۵۸)

ہر سنگ میں شرار ہے تیرے ظہور کا — موسیٰ نہیں جو سیر کروں کوہ طور کا
(سودا)

اللہ رے جسم یار کی خوبی کہ خود بخود — رنگینیوں میں ڈوب گیا پیراہن تمام
(حسرت موہانی)

خوشبو بتا رہی ہے کہ وہ راستے میں ہیں — موج ہوا کے ہاتھ میں ان کا پیام ہے
(پروین شاکر)

سایۂ جسم نے چھوڑی نہ ابھرنے کی ادا — لاکھ قدموں سے کیا راہ میں پامال اسے
(اظہر عنایتی)

ابھی نگاہ پہ باقی ہے حادثے کا اثر — اچھالتے ہیں در و بام گیت خوشبو رنگ
(واحد القادری)

مندرجہ بالا اشعار میں حقیقت کو ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔

حقیقت و واقعیت میں فرق: کائنات میں موجود تمام اشیاء اصلی ہیں۔ ان اشیاء کی تحلیل و ترکیب سے بننے والی دوسری اشیاء بھی اصلی ہوتی ہیں۔ جب اصلیت حواس و مشاہدہ اور عقل کے دائرہ میں آجاتی ہے تو وہ حقیقت بن جاتی ہے۔ اصلیت جن حواس کے ذریعہ جس انداز میں ظاہر و نمودار ہوتی ہے وہ اس کی واقعیت کہلاتی ہے مثلاً پانی ایک اصلی شے ہے جب یہ اصلیت ہمارے مشاہدے میں آئی تو پانی ایک حقیقت بن گیا پانی کا علم جس انداز سے اور جس حاسہ کے ذریعہ ہمیں حاصل ہوا یعنی پانی حواس باصرہ کے ذریعہ نمودار ہوا اور بہتی ہوئی حالت میں پایا گیا، یہ پانی کی واقعیت ہوئی۔

علم بیان میں حقیقت ایسے معنی کو کہا جاتا ہے جن کے لیے الفاظ وضع کیے جاتے ہیں۔ یعنی لفظ کے قائم شدہ معنی حقیقت کہلاتے ہیں۔ بعض الفاظ ایک معنی کے حامل ہوتے ہیں اور بعض الفاظ علیحدہ علیحدہ دو حقیقتوں کے لیے وضع کیے جاتے ہیں جیسے چشمہ بمعنی عینک اور پانی کا چشمہ۔ ان دونوں معنی کو ایک دوسرے سے کوئی واسطہ نہیں ہے بلکہ یہ لفظ علیحدہ علیحدہ دونوں معنی کے لیے وضع کیا گیا ہے۔ بعض الفاظ ایسے ہوتے ہیں جو اپنے عام معنی کی نسبت سے کسی خاص علم یا موقع سے وابستہ ہو جاتے ہیں یا کر دیے جاتے ہیں۔ ایسے الفاظ بھی وضع کے ذیل

میں شامل ہوتے ہیں۔ وضع الفاظ حقیقت ہے۔ وہبی پرساد سحر حقیقت کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

جب کوئی لفظ معنی موضوع لہ کے واسطے استعمال کیا جائے اس کو حقیقت کہتے ہیں۔

(معیار البلاغت: سحر، ص ۷)

علم بیان میں حقیقت کی چار قسمیں ہیں۔ (۱) حقیقت لغوی۔ معنی کی ترسیل کے لیے وضع کیے گئے الفاظ حقیقت لغوی کہلاتے ہیں۔ یہ الفاظ قائم شدہ طبیعاتی اور مابعد الطبیعاتی تصورات کی طرف متعین اشارہ کرتے ہیں۔ حقیقت لغوی یک زمانی ہوتی ہے یہ ممکن ہے کہ مجازی معنی اپنے تصور کے قیام کے بعد حقیقت لغوی کا درجہ حاصل کریں۔ (۲) حقیقت شرعی۔ ایسے الفاظ کہلاتے ہیں جو شرعی تصورات سے وابستہ ہوتے ہیں۔ ایسے الفاظ میں لغوی معنی کی توسیع اور تحقیق شامل ہوتی ہیں۔ (۳) حقیقت عرفی خاص۔ ایسے الفاظ جو کسی معنی کی ترسیل کے لیے خاص علم میں وضع کیے جاتے ہیں۔ (۴) حقیقت عرفی عام۔ ایسے الفاظ جو کسی معنی کے لیے عام لوگ وضع کر لیتے ہیں۔ حقیقت کی چاروں اقسام میں بنیادی حیثیت حقیقت لغوی کی ہے بقیہ تین اقسام لغوی معنی کی توسیع اور تخصیص ہے۔ حقیقت کا اصل معاملہ وضع کا ہے اسی بنیاد پر حقیقت و مجاز میں فرق قائم ہوتا ہے۔ مجازی معنی کے لیے الفاظ وضع نہیں کیے جاتے بلکہ قرینے سے ان کے معنی کو سمجھا جاتا ہے جبکہ لغوی معنی اپنی وضع سے سمجھے جاتے ہیں۔

حقیقت عقلی: علم معنی کی اصطلاح ہے۔ حقیقت عقلی ایسے کلام یا جملے کے معنی کو کہا جاتا ہے جس میں الفاظ کی دلالتیں لغوی اور نحوی ساخت کے بموجب ہوتی ہیں۔ حقیقت لغوی اور عقلی میں فرق یہ ہے کہ مفرد لفظ کے معنی حقیقت لغوی ہوتے ہیں جبکہ جملے کے معنی حقیقت عقلی ہیں۔ اس سلسلے میں نجم الغنی خاں لکھتے ہیں:

مفرد میں حقیقت و مجاز لغوی کے ساتھ مقید کرتے ہیں.... اور جملے میں حقیقت و مجاز کو عقل کے ساتھ مقید کر دیتے ہیں تاکہ مفرد کے حقیقت و مجاز سے احتراز ہو۔

(بحر الفصاحت: نجم الغنی خاں، ۳۵۸)

حقیقت عقلی کو حقیقت حکمی اور حقیقت فی الاثبات بھی کہا جاتا ہے۔ علمائے معنی نے حقیقت عقلی کی چار اقسام کا ذکر کیا ہے۔ (۱) ایسی حقیقت جو واقعے اور اعتقاد کے مطابق

ہو۔ (۲) ایسی حقیقت جو صرف اعتقاد کے مطابق ہو (۳) ایسی حقیقت جو واقعے اور اعتقاد دونوں سے مطابقت نہیں رکھتی ہو (۴) ایسی حقیقت جو اعتقاد کے خلاف ہو اور واقعے کے مطابق ہو۔ حقیقت لغوی حقیقت عقلی سے قائم ہوتی ہے۔ جس کی وجہ یہ ہے کہ حقیقت عقلی تصورات میں ربط سے عبارت ہے۔

حقیقت نگاری

شاعری میں بغیر کسی تعصب وجذباتیت کے خارجی اور سماجی حقائق کو حتی الامکان معروضیت کے ساتھ پیش کرنے کو حقیقت نگاری کہتے ہیں یعنی خیالی اور ماورائی دنیا کے بجائے اپنی دیکھی بھالی اور عام دنیا کو شعر میں پیش کرنا حقیقت نگاری ہے۔ حقیقت نگاری میں واقعات کو عام اور سادہ الفاظ میں بغیر کسی رنگ وروغن کے بیان کر دیا جاتا ہے۔ حقیقت نگاری میں اسلوب نگارش اور شعریت پسندی معیوب ہے۔ حقیقت نگاری کی وضاحت کرتے ہوئے ابوالاعجاز صدیقی لکھتے ہیں:

> حقیقت پسند ادیب تخیل پر امر واقعہ کو ترجیح دیتا ہے ماضی کے بجائے حال کے مسائل ومعاملات کو اہم جانتا ہے چونکہ زندگی کی معروضی تصویر کشی اس کا مقصد ہے اس لیے وہ اپنی ذات کو ادب پارے میں نمایاں کرنے سے اجتناب کرتا ہے......وہ زندگی کو رنگین شیشوں میں سے دیکھنے کے بجائے اپنی ننگی آنکھ سے دیکھتا ہے اور اس کی کوشش ہوتی ہے اسے جوں کا توں پیش کرے۔
>
> (کشاف تنقیدی اصطلاحات: ابوالاعجاز صدیقی، ص ۷۰)

وامق جونپوری حقیقت نگاری پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> حقیقت نگاری ادب میں مختلف منزلیں طے کرتی آئی ہیں ایک دور میں حقیقت نگاری ہو بہو عکاسی کی مترادف رہی ہے آگے چل کر حقیقت نگاری نے تجزیہ وتحلیل کو اپنایا اور پھر ایک قدم بڑھ کر انسانیت کی رہبری بھی اپنا مقصود قرار دے لیا۔
>
> (شاعری میں ہیئت کے عناصر: وامق جونپوری، مشمولہ شاہراہ فروری ۵۶، ص ۳۰)

حقیقت نگاری انگریزی اصطلاح Realism کا ترجمہ ہے جو لاطینی لفظ Res سے مستخرج ہے جس کے لغوی معنی ہیں شے۔ حقیقت نگاری ۱۹ ویں صدی میں یوروپ میں سب سے اہم تحریک کی طور پر ابھر کر سامنے آئی جس نے فرانسیسی ناول کے وسیلے سے تمام دنیا کو متاثر کیا۔ اس اصطلاح کو سب سے پہلے 1826 میں استعمال کیا گیا۔ حقیقت نگاری کا اصل مفہوم یہ ہے کہ زندگی جیسی ہے یا وہ جیسی نظر آتی ہے اس کی من وعن عکاسی کی جائے۔

حقیقت نگاری کی تحریک رومانوی یا کلاسیکی لذتیت پسندوں کی مخالفت میں وجود میں آئی تھی۔ اس لیے ابتدا میں حقیقت نگاری دستاویزی شہادت تک محدود تھی جس میں خوشگوار حقیقتوں سے اجتناب کرتے ہوئے ناخوشگوار حقیقتوں کے اظہار پر سارا زور تھا۔ جمہوریت پسند یا انتہا پسند حقیقت نگاروں کا سارا زور اس بات پر تھا کہ ادب میں سیاسی سماجی حقیقتوں کو بغیر کسی مبالغے اور اسلوب کی پروا کیے بغیر غیر جذباتی طور پر عریاں کیا جائے۔ اس لیے ادب کے موضوعات روزمرہ کی عصری زندگی سے متعلق ہوں خصوصاً نچلے طبقے یا چھوٹے بورژوا یا صنعتی زندگی سے متعلق ہوں کیونکہ یہاں حقیقت زیادہ افشا ہوتی ہے۔ ہارڈ آسبرن حقیقت نگاری کے مفاہیم بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> (۱) مبہم ترین صورت اور عام معنی میں یہ اصطلاح اکثر ان فن پاروں کے لیے استعمال ہوتی ہے جو خوبصورت مضامین کا انتخاب کرنے کے بجائے بدصورت اشیاء کی عکاسی کرتے ہیں یا کم سے کم غریبوں کی زندگی کے مناظر پیش کرتے ہیں۔
>
> (۲) ذرا سی تخصیص کے ساتھ حقیقی کو مجرد کے مخالف مفہوم کے طور پر استعمال کیا جا سکتا ہے۔
>
> (۳) حقیقی کو مجرد کے بجائے بگڑے ہوئے کے مخالف معنی میں بھی استعمال کیا جا سکتا ہے۔ یہ مفہوم نیچرلزم کے ایک حصے سے بہت قریب ہے یعنی فطری اشیاء کی طرح بننے کی خواہش رکھنا۔
>
> (The Oxford Componion to Art Ed. Hurad Os bonde)
>
> (مشمولہ حقیقت نگاری اور اردو ڈراما: ڈاکٹر ظہور الدین، ص ۱۹)

بعد کے زمانے میں حقیقت نگاری کے مفہوم میں وسعت پیدا ہوئی اور خارجی تصویر کشی

کے دائرے سے نکل نفسیاتی پیچیدگیوں کو بھی اس ذیل میں شامل کر لیا گیا۔ شعور کی رو کی تکنیک نفسیاتی حقیقت نگاری کی ہی دین ہے۔ بحیثیت مجموعی حقیقت نگاری روز مرہ کی زندگی کے حالات، عصری ماحول اور سیاسی و سماجی وابستگی پر زور دیتی ہے۔ یہ نہ صرف مسائل کی عکاسی کرتی ہے بلکہ ان کے خلاف احتجاجی رویہ اپناتے ہوئے سماج کی ترتیب و تنظیم اور اس کی اصلاح کے اقدام بھی کرتی ہے۔ اس لیے حقیقت نگاری کا مفہوم کیمرہ جاتی تصویر کشی نہیں ہے۔

حقیقت نگاری اور فطرت نگاری میں فرق یہ ہے کہ حقیقت پسند انسان کو ارادے اور شعور کا حامل تسلیم کرتے ہیں جن کے وسیلے سے انسان خود کو بہتر بنانے پر قادر ہے جبکہ فطرت پسند خود غرضی، اخلاقی بے راہ روی اور جذباتیت کو انسانی فطری کا خاصہ مانتے ہیں ان کے نزدیک یہ تمام برائیاں انسانی جبلت میں ہیں اس لیے ان کے یہاں حقیقت میں ترتیب و تنظیم اور اصلاح کا پہلو شامل نہیں ہے۔

ابھی تو جمہوریت کے پردے میں نغمۂ قیصری چھپا ہے
نئے ہیں مطرب اگر تو کیا ہے نوائے سازِ کہن وہی ہے
(سردار جعفری)

موت اپنی نہ عمل اپنا نہ جینا اپنا
کھو گیا شورشِ گیتی میں قرینہ اپنا
(فیض)

جن مسائل میں وطن الجھا ہے
ہاتھ لگتا ہوں اگر سلجھا دو
ہمارے ہاں کی سیاست کا حال مت پوچھو
گھری ہوئی ہے طوائف تماش بینوں میں
(شاد عارفی)

رات کا انتظار کون کرے
آج کل دن میں کیا نہیں ہوتا
دلی ہو کہ لاہور کوئی فرق نہیں ہے
سچ بول کے ہر شہر میں ایسے ہی رہو گے
جب دو نالی نے رخ پھیر اب غازی
اپنے اپنے ہاتھ اٹھا کر چلے گئے
(بشیر بدر)

مندرجہ بالا اشعار میں اپنے دور کی معاشرتی حقیقت کو ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔ نظریات اور وابستگی کے لحاظ سے حقیقت نگاری کی کئی قسمیں ہیں۔

سماجی حقیقت نگاری (Social Realism) ایسی حقیقت نگاری جس میں

براہ راست سماج کے کسی مسئلے کی عکاسی کی جائے اور اس کے حل کی تلاش کے لیے راغب کیا جائے، سماجی حقیقت نگاری کہلاتی ہے۔

اشتراکی حقیقت نگاری (Socialist Realism) ایسی حقیقت نگاری جس میں سماجی اور خارجی امور کی راست ترجمانی کے بجائے عوام کو بیدار کرنے اور ان میں سیاسی سماجی شعور پیدا کرنے کی کوشش کی جائے اشتراکی حقیقت نگاری کہلاتی ہے۔ اشتراکی حقیقت نگاری مارکس اور لینن کے نظریات پر مبنی ہے جس کا مقصد اشتراکی انقلاب لانا ہے۔ اشتراکی حقیقت نگاری میں مزدور، مظلوم اور محنت کش طبقے کے مفادات کا تحفظ، ان کی پسماندگی، بھوک و افلاس، مذہب اور توہم پرستی کی منفیات کے اظہار کے ساتھ ان سے نجات کی تدبیریں ہوتی ہیں جس کا واحد ذریعہ سوشلسٹ سماج ہے۔ اشتراکی حقیقت نگاری بہتر مستقبل کا خواب دیکھتی ہے اور سطحی مصوری کے بجائے تاریخی سیاق و سباق کے ساتھ چیزوں کو نمایاں کرتی ہے۔ اس میں زور اس بات پر نہیں ہوتا کہ چیز ایسے ہے بلکہ اس بات پر زور ہوتا ہے کہ اسے ایسا ہونا چاہیے۔ اشتراکیت پسندوں کے یہاں حقیقت کا تصور جامد نہیں بلکہ تغیر پذیر ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی اشتراکی حقیقت نگاری پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> اشتراکیت بھی ایک طرح کا سائنسی نظریہ نظامِ فکر ہے جو زندگی اور اس کے مظاہر و عوامل کا مشاہدہ جدلیاتی مادیت کے قوانین کے رو سے کرتا ہے۔ اس لیے اشتراکی حقیقت نگاری ہی دراصل سائنٹفک حقیقت نگاری یا اصل حقیقت نگاری ہے۔

(ادب اور حقیقت پسندی: خلیل الرحمٰن اعظمی، مشمولہ ماہنامہ کتاب نما، جنوری ۱۹۶۲ء، ص ۳)

نئی حقیقت نگاری (New Realism) ایسی حقیقت نگاری جو خارجی اشیاء کی عکاسی کے بجائے خارجی اشیاء میں اضافے پر زور دیتی ہے یعنی فن پارہ میں خارج کی ہو بہو نقل حقیقت نہیں ہے بلکہ حقیقت کا التباس ہے۔ اس لیے حقیقت نگاری کا اصل مفہوم یہ ہے کہ فن پارہ میں بیان ہونے والی حقیقت روز مرہ کی زندگی کی طرح ہو یا اس سے متعلق ہو اس طرح کی حقیقت نگاری خارجی اشیاء میں اضافہ کا باعث ہوتی ہے۔

تنقیدی حقیقت نگاری: (Crictical Realisim) ایسی حقیقت نگاری کو کہتے ہیں جس میں سماجی ماحول کی تنقیدی بصیرت کے ساتھ عکاسی کی جاتی ہے۔ اس نظریے کے تحت ادیب کا کام محض ہر حقیقی واقع کو پیش کرنا نہیں ہے بلکہ اس کا موضوع وہی واقعات

ہوتے ہیں جو سماج کے لیے زہر اور مہلک ہوتے ہیں جن کا سد باب لازمی ہے۔ اس اصطلاح کو میکسم گورکی نے 1934 میں حقیقت نگاری کی تاریخ کا جائزہ لیتے ہوئے اشتراکی حقیقت نگاری سے فرق کرتے ہوئے استعمال کیا تھا۔ تنقیدی حقیقت نگاری کے تحت معاشرے کے مخفی تضادات اور دیگر ناہمواریوں کا تنقیدی اظہار ہوتا ہے۔ یہ تنقیدی فہم کسی گروہ کی زائدہ نہیں ہوتی بلکہ انسانی ضمیر کی آواز ہوتی ہے۔ تنقیدی حقیقت نگاری انقلابی امور سے بری ہوتی ہے لیکن اس میں تغیر طلب اقدار موجود ہوتی ہیں۔

خارجی آہنگ

خارجی آہنگ سے مراد ایسے آہنگ سے ہے جو فن پارے کے خارجی ڈھانچے یعنی ہیئت کی وجہ سے تشکیل پاتا ہے۔ غزل میں خارجی آہنگ اس کی ہیئت، لفظیات، بحر، ردیف وقافیہ کے التزام کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے جس سے جذبہ کی سچائی اور اصلیت کو کوئی سروکار نہیں ہوتا ہے مثلاً ؎

تو بچا بچا کے نہ رکھ اسے ترا آئینہ ہے وہ آئینہ
کہ شکستہ ہو کے عزیز تر ہے نگاہ آئینہ ساز میں
(اقبال)

یہ تو اپنی اپنی ہیں قسمتیں یہ تو اپنا اپنا نصیب ہے
کوئی چل رہا ہے قدم قدم کوئی اڑ رہا جہاز میں
(افتخار طاہر)

مندرجہ بالا اشعار میں وزن اور ردیف وقافیہ کے التزام کی وجہ سے خارجی آہنگ یکساں ہے البتہ داخلی آہنگ ان دونوں اشعار کا ایک دوسرے سے مختلف ہے ؎

بعد میرے میری ہر بات بھلا دی جائے
صرف تصویر دفاتر میں لگا دی جائے
(محشر عنایتی)

زندگی یوں ہی سہاروں میں گنوا دی جائے
جیسے کاغذ کی کوئی ناؤ چلا دی جائے
(واحد القادری)

خالی الذہن ہوں یادوں کو صدا دی جائے
راستہ صاف ہے کچھ دھول اڑا دی جائے
(اظہر عنایتی)

مندرجہ بالا تینوں اشعار میں غزل کی زمین اور بحر کی یکسانیت کے سبب جو ہم آہنگی ہے وہ خارجی آہنگ ہے۔

خارجیت یا معروضیت

خارج عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "نکلنے والا، باہر، الگ"۔ اصطلاح میں گہرے یا شدید ذاتی جذبات و احساسات کی جگہ غیر ذاتی، ہلکے یا معمولی جذبات و احساسات کے ساتھ کائنات اور اس کے لوازمات کے حوالے سے یعنی ظاہری حواس خمسہ کے نتائج کو شعر میں باندھنا خارجیت ہے۔ خارجیت میں شاعر کا مقصد کسی شے کے وصف کو بیان کرنا ہوتا ہے، اس کے ظاہری ہیولے سے بحث یا اظہار مقصود ہوتا ہے، اس کے وسیلے سے اپنے جذبات و احساسات یا تصورات کا اظہار اس کا مقصد نہیں ہوتا۔ خارجیت کی وضاحت کرتے ہوئے سلام سندیلوی لکھتے ہیں:

> (مٹھائی کی لذت سے فیض یاب ہونے کے بجائے) جب کوئی مٹھائی کی گول یا چکور شکل کا جائزہ لیتا ہے تو اس کو خارجیت کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے یعنی خارجیت میں انسانی جذبات کا کوئی حصہ نہیں ہوتا ہے بلکہ مظاہرہ پر غور کیا جاتا ہے اور مظاہرہ کی خوبیاں اور خامیاں ہی اس میں پیش نظر رکھی جاتی ہیں۔
>
> (مراثیِ انیس میں جذباتی تاویل: سلام سندیلوی، ص ۲۱)

یوسف حسین خاں غزل کے حوالے سے خارجیت کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> خارجیت جب غزل میں برتی جاتی ہے تو محبوب کے خد و خال لب و دنداں، چال ڈھال، زلف و رخسار اور قد و قامت کے بیان میں شاعر اتنا منہمک ہو جاتا ہے کہ داخلی زندگی کے احوال پیش کرنے کی نوبت نہیں آتی۔
>
> (اردو غزل: یوسف حسین خاں، ص ۴۵۷)

خارجیت اور داخلیت شاعر اور شعر کے اصل مقصد پر منحصر ہوتی ہے اس کے لیے کسی

موضوع کی قید نہیں ہے۔ خارجیت میں شاعر کا اصل مقصد صرف خارج اور کائنات یعنی اپنے گرد و پیش کے ظاہری ہیولے کو بیان کرنا ہوتا ہے ان کے ذریعہ اپنے گہرے دلی جذبات و احساسات کو بیان کرنا اس کا مقصد نہیں ہوتا ہے بلکہ اس میں وہ جذبہ و احساس شامل ہوتا ہے جو عمومی ہوتا ہے۔ یعنی اس میں شاعر کا میلان اپنی ذات کی طرف نہ ہو کر خارجی منظر اور اس کے لوازم کی طرف ہوتا ہے۔ خارجی شاعری کے موضوعات کا ذکر کرتے ہوئے امداد امام اثر لکھتے ہیں:

> اس قسم کی شاعری میں اکثر جمادات، رزم، بزم، جلوس، فوج، تزک و احتشام، بساتین، باغ، طیور، چمن، گلزار، سبزہ زار، لالہ زار، بحور، صحرا، دشت، بیابان، ریگستان، خارستان، جنگل، آبشار، چشمے، ہوا، برق، باراں، سیل، برف، شفق، سحر، شام، روز و شب، شمس و قمر، سیارے، ثوابت، قلب، برج دیگر خارجی اشیاء کے متعلق ہے۔

(کاشف الحقائق: امداد امام اثر، ص ۲۷۱، ۲۷۲)

آیا ہے صبح نیند سے اٹھ رسمسا ہوا   جامے گلے میں رات کا پھولوں بسا ہوا
(آبرو)

کھلا جو نشہ میں پگڑی کا پیچ اس کی میر   سمند ناز پہ اک اور تازیانہ ہوا
(میر)

ساحل کی تعمیر نے اپنا عکس جو ڈالا پانی میں   ایک شوالا پانی پر تھا ایک شوالا پانی میں
(شوق اثری)

کسی غریب کو انصاف بھی نہیں ملتا   گواہ جا کے عدالت میں ٹوٹ جاتے ہیں
(شکیل جمالی)

خارج کے حوالے سے خارجی شاعری میں معنوی تہہ داری اور گہرائی شامل ہوتی ہے یہ صرف ذاتی جذبات کے اظہار سے مبرا ہوتی ہے۔ خارجیت اور سطحیت میں فرق یہ ہے کہ سطحیت میں شعر گہرے جذبات سے مستثنیٰ ہونے کے ساتھ ساتھ معنوی گہرائی اور پہلوداری سے بھی مستثنیٰ ہوتا ہے۔ یعنی شعر میں صرف سطحی اور اکہری معنویت ہوتی ہے۔

اردو میں خارجیت انگریزی اصطلاح Objectivity کا ترجمہ ہے جو انگریزی

میں ۱۸ ویں صدی کے آخر میں جرمن نقادوں سے درآمد کی گئی۔ خارجیت سے مراد ہر شے کا غیر جذباتی اور غیر تصوراتی بیان ہے۔ یہاں سارا زور اس بات پر ہوتا ہے کہ شے جس طرح ہے اس کو ویسا ہی سمجھا اور بیان کیا جائے نہ کہ یہ اسے جذبات و احساسات سے مملو کر کے سمجھا اور بیان کیا جائے۔ یہاں یہ اہم کہ مٹھائی ہے اور وہ میٹھی ہوتی نہ کہ یہ میٹھا مجھے پسند نہیں ہے اس لیے مٹھائی بری شے ہے۔ خارجیت میں جذبات و احساسات کو بھی ایک معروض کے طور پر بیان کیا جاتا ہے اس میں ذات و شخصیت سے گریز کرتے ہوئے معاشرے اور دیگر افراد کی عکاسی اور مسائل پر توجہ صرف کی جاتی ہے۔

شاعری میں نری خارجیت غیر مستحسن ہے اور نہ ہی ممکن ہے لیکن علمی معاملات میں خارجیت سب سے مستحسن عمل ہے اس لیے علمی میدان میں اس اصطلاح کا ترجمہ معروضیت کیا گیا ہے۔

خستگی و برشتگی

خستگی عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''زخمی پن، دلگیری، رنج کی برداشت''۔ برشتن فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''بھوننا''۔ اصطلاح میں خستگی و برشتگی شعر کے مضمون و بیان کی ایسی خصوصیت کو کہا جاتا ہے جس میں خلوص اور سادگی سے حیات و کائنات کی ناپائیداری اور عشق کی الم نصیبی کی کیفیت کو آہ و دردناک کے انداز میں بیان کیا جاتا ہے۔ یعنی ایک شائستہ لیکن غم زدہ اور شکستہ دل انسان کی کیفیت خستگی و برشتگی ہے۔
مجنوں گورکھپوری خستگی و برشتگی کی اصطلاح استعمال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> میر کے کلام کی سب سے بڑی خصوصیت وہی خستگی و برشتگی ہے جس پر امداد امام اثر نے زور دیا ہے اور اگر تجزیہ کیا جائے تو معلوم ہو کہ یہ خصوصیت اسی خلوص اور سادگی کا نتیجہ ہے جو میر کی فطرت ہے۔

(غزل سرا: مجنوں گورکھپوری، ص ۲۱)

اس کیفیت سے متصف اشعار سے قاری و سامع میں یاس و ناامیدی پیدا نہیں ہوتی

بلکہ رنج والم کے احساس سے کائنات کی ناپائیداری کا احساس ہوتا ہے۔ جس سے وہ اپنی شخصیت وعمل کا احتساب کی طرف راغب ہوتا ہے۔

کیوں نہ دیکھوں چمن کو حسرت سے — آشیاں تھا مرا بھی یاں پر سال

جب نام ترا لیجے تب آنکھ بھر آوے — اس زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے

مصائب اور تھے پر دل کا جانا — عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے

(میر)

خطابت

خطاب عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''تقریر کرنے کا فن''۔ اصطلاح میں خطابت ایسے کلام کو کہا جاتا ہے جس سے یہ محسوس ہو کہ یہ کلام شاعر نے اپنے جذبات و احساسات کے بجائے قاری وسامع کے جذبات واحساسات برانگیختہ کرنے کے لیے کہا ہے یعنی شاعر کے جذبات واحساسات اصلی نہیں تھے بلکہ لادے ہوئے، نقلی تھے۔ ان کے اظہار کا مقصد ایک نتیجہ حاصل کرنے کے لیے قاری وسامع کو آمادہ کرنا تھا، انہیں اپنی طرف راغب کرنا تھا۔ دوسرے ایسے کلام کو بھی خطابت کہا جاتا ہے جس میں واعظ وناصح کی طرح مذہبی، اخلاقی اور دوسری نصیحتیں شامل ہوتی ہیں یعنی شاعر کو جو کچھ کہنا ہے وہ بلاواسطہ نصیحت کے انداز میں ظاہر کردے اس کے لیے شاعرانہ پیرایہ ادا کا استعمال نہیں کرے۔ خطابت کو واضح کرتے ہوئے مولانا شبلی لکھتے ہیں:

> خطابت کا مقصد حاضرین سے خطاب کرنا ہوتا ہے۔ اسپیکر حاضرین کے مذاق، معتقدات اور میلان طبع کی جستجو کرتا ہے تاکہ اس لحاظ سے تقریر کا ایسا پیرایہ اختیار کرے۔ جس سے ان کے جذبات کو برانگیختہ کر سکے، برخلاف اس کے شاعر کو دوسروں سے غرض نہیں ہوتی وہ یہ نہیں جانتا کہ کوئی اس کے سامنے ہے بھی یا نہیں اس کے دل میں جذبات پیدا ہوتے ہیں وہ بے اختیار ان جذبات کو ڈھالتا ہے اصلی شاعری وہ ہے۔ جس کو سامعین سے کچھ غرض نہ ہو۔

(شعرالعجم (جلد چہارم): شبلی نعمانی، ص ۵)

شعر اور خطابت میں فرق یہ ہے کہ شعر جذبات واحساسات کو محض بیدار کرتا ہے انہیں برانگیختہ نہیں کرتا، نہ ہی اس کا کوئی مقصد ہوتا ہے۔

روک لو گر غلط چلے کوئی — بخش دو گر خطا کرے کوئی

نہ سنو گر برا کہے کوئی — نہ کہو گر برا کرے کوئی

(غالب)

نہ سمجھو گے تو مٹ جاؤ گے اے ہندوستاں والو — تمہاری داستاں تک بھی نہ ہوگی داستانوں میں

(اقبال)

سکھ میں ہوتا ہے حافظہ بے کار — دکھ میں اللہ یاد آتا ہے

(افسر میرٹھی)

مذکورہ بالا اشعار میں خطابت کا انداز ہے۔ شاعری میں یہ انداز غیر مستحسن ہے۔ خطابت میں بھی تشبیہ واستعارے وغیرہ استعمال ہوتے ہیں لیکن اس کا انداز شعر سے مختلف ہوتا ہے۔

خلوص

خلوص عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''پاک صاف ہونا، خالص دوستی۔'' خلوص تذکروں کی اصطلاح ہے جسے میر حسن نے تذکرہ شعرائے اردو میں استعمال کیا ہے۔ اصطلاح میں شعر میں اپنے یا پرائے کسی بھی مضمون کو ذاتی طور پر محسوس کر کے محبت و انسیت کے ساتھ اور کامل یقین کے ساتھ باندھنے کو خلوص کہتے ہیں۔ کلیم الدین احمد خلوص کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> جذبات کا ذاتی ہونا کافی نہیں، ان میں خلوص بھی ضروری ہے اور خلوص کے یہ معنی نہیں کہ وہ جذبات نفس الامر میں صحیح ہوں خلوص کا مفہوم یہ ہے کہ جو بات کہی جائے اس میں شاعر کو اس وقت یقین ہو، کامل یقین ہو۔ اس وقت اسے اپنی نبض کی آمد وشد، اپنے دل کی دھڑکنوں میں محسوس کیا ہو۔

(عملی تنقید: کلیم الدین احمد، ص ۷۵)

فنی خلوص کی وضاحت کرتے ہوئے سید عبداللہ لکھتے ہیں:

> فنی خلوص سے مراد یہ ہے کہ شاعر اور ادیب اپنے تجربات اور جذبات واحساسات کا صحیح صحیح اظہار کرے۔ شاعری واردات قلبی کی سچی ترجمانی اور زندگی کی صداقتوں کی صحیح تفسیر وتشریح سے عبارت ہے۔ اس وجہ سے ناگزیر ہے کہ وہ اپنے دل کے سچے جذبات کو (جیسے کہ وہ ہیں) بیان کرتا جائے۔
>
> (نقدِ میر: سید عبداللہ، ص ۱۱۷)

کلیم الدین احمد اور سید عبداللہ نے خلوص کے لیے ذاتی جذبات واردات قلبی کے بیان کی شرط عائد کی ہے۔ دراصل واردات قلبی کا مطلب یہ ہرگز نہیں ہے کہ شاعر درحقیقت کسی واقعے یا حادثے سے دوچار ہوا ہو بلکہ اس کا مطلب یہ ہے کہ شاعر نے حقیقی طور پر اس واقعے کو محسوس کیا ہو۔ اس کی حساس طبیعت شعر کہتے وقت اس کیفیت کی حامل ہو۔ فنی خلوص لفظ ومعنی کے گہرے احساس، بہترین ادراک اور اس کے اظہار کا نام ہے۔ فنی خلوص سے ہی فن پارہ میں تاثیر پیدا ہوتی ہے۔

دل ہی تو ہے نہ سنگ وخشت درد سے بھر نہ آئے کیوں　　روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں رلائے کیوں
(غالبؔ)

پس مرگ میرے مزار پر جو دیا کسی نے جلا دیا　　اسے آہ دامن باد نے سر شام ہی سے بجھا دیا
(ظفرؔ)

لوگ پینے سے میرے خوش ہیں بہت　　تم جو ہوتے بہت خفا ہوتے
(جاوید کمالؔ)

اب مجھے اس کی توجہ کا یقیں آیا ہے　　اس نے یوں دیکھا ہے جیسے مجھے دیکھا ہی نہیں
گلی نہ ہو جس میں کوئی جھونکا نہیں آتا　　خوشبو کا مسافر کبھی تنہا نہیں آتا
(انورؔ بخاری)

مندرجہ بالا اشعار میں شاعر کے دلی اور فنی خلوص کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔

خمریات

خمر عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''خمیر بنانا، شراب پلانا، شراب''۔ اصطلاح میں کلام میں شراب، اس کی سرمستی ونشہ کی تعریف اور اس کے حوالے سے شیخ، زاہد و واعظ پر طنز وتعریض کے مضامین استعمال کرنے کو خمریات کہتے ہیں۔ یعنی خمریات میں شراب اور اس کے لوازمات شامل ہوتے ہیں۔ محمد عسکری خمریات کے تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> شراب کی تعریف کے اشعار (خمریات کہلاتے ہیں)
>
> (آئینہ بلاغت: محمد عسکری، ص ۹)

محمد عسکری نے خمریات کے ذیل میں صرف شراب کی تعریف کو بیان کیا ہے یعنی شراب کا وصف۔ اس تعریف کی رو سے شراب کے حوالے سے زاہد و ناصح پر طنز وتعریض کے مضامین باہر ہو جاتے ہیں۔ لیکن درحقیقت خمریات میں یہ امور بھی شامل ہیں۔ لیکن ان امور کے لیے مے نوشی کے مضامین شرط ہے۔ عبدالسلام ندوی خمریات کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> اردو فارسی غزل گوئی کا ایک جز اعظم خمریات بھی ہے یعنی اردو غزلوں میں شراب نوشی اور اس کے لوازمات کا ذکر نہایت بلند آہنگی کے ساتھ کیا جاتا ہے اور اس سلسلے میں زاہدوں اور واعظوں پر طنز وتعریض کی جاتی ہے۔
>
> (شعر الہند جلد اول: عبدالسلام ندوی، ص ۳۱۶)

خمریات اردو شاعری کا ایسا ذریعہ اظہار ہے جس کے وسیلے سے اعلیٰ انسانی اقدار اور حیات وکائنات کے رموز ونکات کو انتہائی خلوص وسرمستی کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ خمریات شاعری کا ایک سرمست استعاراتی اور علامتی پیرایہ ادا ہے۔

یہ بلا مرے سر چڑھی ہی نہیں　　میں نے کچے گھڑے کی پی ہی نہیں
اچھی پی لی خراب پی لی　　جیسی پی لی شراب پی لی
میکدے میں پاؤں رکھتے ہی چھنا کا سا ہو　　جام تو سالم نظر آتے ہیں تو یہ ہو تو ہو

زاہد شراب پینے دے مسجد میں بیٹھ کر   یا وہ جگہ بتا دے جہاں پر خدا نہ ہو
(ریاض)

اے ذوقؔ دیکھ دختر رز کو نہ منھ لگا   چھٹتی نہیں ہے منھ سے یہ کافر لگی ہوئی
(ذوقؔ)

چاپ سن کر جو ہٹا دی تھی اٹھا لا ساقی   شیخ صاحب ہیں میں سمجھا تھا مسلماں ہے کوئی
(شادؔ عارفی)

اے محتسب نہ پھینک ارے محتسب نہ پھینک   ظالم شراب ہے ارے ظالم شراب ہے
(جگرؔ)

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو   بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر
(غالبؔ)

جناب شیخ میخانے چلے ہیں   بہانہ یہ کہ سمجھانے چلے ہیں
(رئیس رامپوری)

خیال

خیال عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''وہ صورت جو بیداری میں تصور کرے یا خواب میں دیکھے اور وہ صورت جو پانی اور آئینے میں دکھائی دے۔'' خیال فلسفے نفسیات اور علم معانی و بیان کی اصطلاح ہے جو اردو میں عربی وفارسی زبانوں کے ذریعے رائج ہوئی۔

مشرقی فلسفے کی اصطلاح میں خیال ایسے باطنی حاسے سے عبارت ہے جس میں حس مشترک میں مرتسم ہونے والی اشیاء کی صورتیں جمع ہوتی ہیں۔ حواس ظاہرہ اشیاء کے سلسلے میں جو اطلاعات و پیغام ذہن کو فراہم کرتے ہیں وہ پہلے حس مشترک میں مرتسم ہوتے ہیں اور اسی ارتسام کے بعد یہ صورتیں خیال کا حصہ ہو جاتی ہیں یعنی شے کی موجودگی میں اس کا ذہن میں موجود ہونا حس مشترک میں ارتسام ہے اور شے کی عدم موجودگی میں اس کی صورت کا ذہن میں

موجود ہونا خیال ہے۔ خیال حس مشترک کا خزانہ ہے اور جزئیات سے متعلق ہوتا ہے۔ جعفر سجادی مصباح الہدایہ ومفتاح الکنایہ کے حوالے سے خیال کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> در اصطلاح فلسفی تالیف خود بیان کردہ کہ خیال عبارت از قوت مدرکہ و جزئیات ونیز خیال عالم مثال راہم گویند وآں برزخ است میان عالم ارواح واجسام۔
>
> (فرہنگ علوم: جعفر سجادی، ص ۹۵)

اردو میں نجم الغنی خاں اور مولانا سید سلیمان اشرف بہاری نے ''المبین'' میں خیال کی مذکورہ تعریف بیان کی ہے لیکن عبدالرحمٰن دہلوی نے خیال کو ایسی متحرک قوت کے طور پر بیان کیا ہے جس میں حسی اور غیر حسی تمام اشیاء کے مرتب ہونے کے ساتھ ان مقامات تک پہنچنے کی صلاحیت ہوتی ہے جہاں کائنات کی کوئی شے نہیں پہنچ سکتی۔ اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

> عالم خیال کی وسعت العظمت کا کیا ٹھکانا ہے کائنات بھی اس کے سامنے تنگ ہے کہ اس میں پیش از تقلص کچھ نہیں اس میں موجود معدوم فروض وحقیقت سب کچھ ہے۔ پہنچا وہاں دیکھا جہاں فرشتوں کے پر جلتے ہیں ذہن یا حافظہ اس کا توشہ خانہ ہے۔
>
> (مراۃ الشعر: عبدالرحمٰن، ص ۱۶۸)

عبدالرحمٰن نے خیال کی تعریف تخیل وتخئیل سے خلط ملط کر دی ہے۔ لیکن اس تعریف سے یہ نکتہ ضرور حاصل ہوتا ہے کہ خیال محض حواس ظاہرہ کا خزانہ نہیں ہے بلکہ اس میں قوت متخیلہ کے ذریعے حاصل شدہ مواد بھی شامل ہے جو حواس ظاہرہ کی صورتوں سے ترکیب پاتا ہے۔

عبدالرحمٰن نے خصوصیات اور طرز عمل کے لحاظ سے خیال کی دو قسمیں بیان کی ہیں۔ (۱) تحقیقی (۲) تخیلی۔ تحقیقی اور تخیلی خیال کی دو قسمیں ہوتی ہیں۔

(الف) صوری (ب) غیر صوری

تحقیقی صوری خیال وہ ہوتا ہے جو حواس خمسہ کے ذریعہ سے حقیقی صورتوں پر مبنی ہوتا ہے جیسے پیڑ، خوشبو، نرمی، شیر تمکین یا آواز جن میں ایک حقیقی ذہنی نقش پایا جاتا ہے۔

تحقیقی خیال غیر صوری وہ ہوتا ہے جس میں کوئی صورت نہ ہو لیکن ایک ذہنی نمائندگی ہو

جیسے ادب اچھی چیز ہے، عافیت تنہائی میں ہے وغیرہ ان خیالات میں کوئی ذہنی صورت موجود نہیں ہے۔

تخیلی خیال صوری وہ ہوتا ہے جو غیر حقیقی صورتوں پر مبنی ہوتا ہے جن کا خارج میں کہیں وجود نہیں پایا جاتا ہے مثلاً آگ کا دریا، سونے کا پہاڑ، سونے کی مرغی وغیرہ۔ تخیلی خیال حقیقی خیالات سے مرکب ہوتا ہے۔ آگ کے دریا کا خیال آگ اور دریا کے حقیقی خیالات سے پیدا ہوا ہے۔

تخیلی خیال غیر صوری وہ ہوتا ہے جو صورتوں پر مبنی ہو اور جس کی صداقت و سچائی تجربے سے ماوراء ہو جیسے افلاطون کا یہ خیال کہ دنیا عالم حقیقی کی تمثال ہے دنیا کی تمام صراحیاں حقیقی صراحی کا عکس ہیں۔

اس اعتبار سے وہ تمام موجودات ذہنی جو حواسی اشیاء کی صورتوں، الفاظ اور زبان سے متعلق ہیں خیال کی حیثیت رکھتے ہیں۔ خیال کے مفہوم میں جزئیات اور حواسی تجربہ شامل ہے۔ مغربی فلسفی لاک نے Ideas خیالات کو ایسے موجودات ذہنی سے تعبیر کیا ہے جو غور و فکر کے بعد سمجھ میں آنے والے معروضات ہوتے ہیں۔ اور مزید غور و فکر کے لیے مواد کا کام کرتے ہیں۔ لاک نے خیال کی دو قسمیں بیان کی ہیں۔ (۱) سادہ خیال۔ ایسے خیالات جو حواس ظاہرہ کے تجربے پر مشتمل ہوتے ہیں جیسے خوشبو، رنگ و نور وغیرہ (۲) مرکب خیال۔ ایسے خیال جو حسی صورتوں کی ترکیب پر مشتمل ہوتے ہیں جیسے آگ کا دریا وغیرہ۔ ہیوم نے خیال کی مزید دو صورتیں بیان کی ہیں۔ (۱) خارجی حواسی خیال جیسے کتا، بلی وغیرہ (۲) باطنی خیال جیسے لذت، درد وغیرہ۔ مشرقی فلسفے میں خیال کی دوسری قسم کو معانی کہا جاتا ہے۔ مغربی فلاسفہ نے تصور Concept اور خیال Idea میں واضح تفریق قائم نہیں کی ہے اس لیے مغرب میں تصورات کے مباحث کافی الجھے ہوئے ہیں۔ ہیوم نے تجربات کے ذیل میں ارتسام، اثر اور خیال کے مابین فرق کو واضح کیا ہے۔ جیسے سبز درخت کو دیکھنا حسی تجربہ ہے اور آنکھیں بند کر کے اس کے بارے میں سوچنا خیال ہے اس طرح خیال تاثر کا کمزور نقش ہے۔ اس تفریق کی بنیاد پر جان ہاسپرس نے تصور و خیال میں تفریق قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ ہاسپرس کے نزدیک خیال میں تصور و تمثال دونوں چیزیں شامل ہوتی ہیں جبکہ تصور تمثال سے بری ہوتا ہے۔ ہاسپرس کی یہ تفریق منطق میں تصور بدیہی اور نظری کی بنیاد پر قائم ہے۔ ان امور سے قطع نظر خیال و تصور میں فرق یہ ہے کہ خیال وہ

امور وجیہ ہیں جو تخیل و تخیل کا نتیجہ ہوتے ہیں جس میں ذاتی پسند و ناپسند اور نفسانی لذت کے عناصر شامل رہتے ہیں جبکہ تصور وہ امور وجیہ ہیں جن کو عقل حاصل کرتی ہے جس میں ذاتی پسند و ناپسند کے بجائے حقیقت اور غیر حقیقت کا فرق شامل ہوتا ہے۔ خیال و تصور کے ابتدائی ماخذ ایک ہوتے ہیں لیکن عقل اور نفس کے استعمال سے ان دونوں میں تفریق قائم ہوتی ہے۔ تصور معروضی نوعیت کا حامل ہوتا ہے جبکہ خیال موضوعی ہوتا ہے۔

شاعری کی منطقی تعریف کے اعتبار سے خیال ایسی بات سے عبارت ہے جس کے صحیح اور غلط ہونے کا علم ہوتا ہے مگر نفس اور طبیعت میں محبت یا نفرت وغیرہ پیدا کرنے کے لیے اس بات کو بیان کیا جاتا ہے جیسے حلوے کو فضلہ کہنا۔ یعنی خیال خلاف واقعہ کسی بات کو اس طرح بیان کرنے سے عبارت ہے جس کا مقصد کسی احساس یا جذبے کو بیدار کرنا ہوتا ہے اور نفس و طبیعت کو ان امور کی طرف راغب کرنا ہوتا ہے۔ علم بیان کی رو سے ہر وہ بات خیال ہے جو محسوس چیز کی عدم موجودگی میں اس کے وجود پر دلالت کرتی ہے۔ جیسے پھولوں میں خوشبو ہوتی ہے یہ ایک خیال ہے جس کو حواس ظاہرہ سے محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اس کے برعکس روح انسان کا جوہر ہے اس جملے میں خیال نہیں ہے جس کی وجہ یہ ہے کہ اس جملے میں بیان کی گئی بات کو محسوس نہیں کیا جا سکتا اس لیے یہ بات عقلی نوعیت کی ہے۔ علم بیان کی رو سے حسیات کا تعلق خیال سے ہے اور وجدانیات و وہمیات کے امور عقلی نوعیت کے حامل ہوتے ہیں اس لیے بعض تشبیہات و استعارات کا تعلق خیال سے ہوتا ہے اور بعض کا وہم و وجدان سے۔ علم بیان میں خیال کی تعریف تمثال اور پیکر کے مترادف ہے۔ فارسی تذکروں میں خیال کی اصطلاح منطقی مفہوم میں استعمال کی گئی ہے۔ سام مرزا معز الدین اور میر حسن کے بیان میں لکھتے ہیں:

(معز الدین) در اشعار تخیلات نیکو دارد (ص ۳۵) (میر حسنؔ) از خوش خیالان زماں بود

(تحفہ سامی (صحیفہ نمبر پنجم) سام مرزا، ص ۱۱۳)

خیال کی منطقی تعریف میں وہم و خیال دونوں چیزیں شامل ہیں جبکہ بیان کے اعتبار سے یہ دونوں چیزیں جدا جدا ہیں جیسے آگ کا دریا خیال ہے اور رسی کو سانپ سمجھ کر اس سے خوفزدہ ہونا وہم ہے۔ شاعری میں وہم و خیال مربوط ہوتے ہیں لیکن بعض مقامات پر ان میں تفریق بھی ہو جاتی ہے۔

مجھ کو شہوت ہوئی تیمم سے   تھی مقرر کسی چھنال کی خاک

(نامعلوم)

اس شعر میں چھنال کی خاک کا مقرر ہونا خیال ہے اور اس سے شہوت ہونا وہم ہے۔
قدیم تذکروں میں خیال و وہم کے لیے معنی و صورت کی اصطلاحیں استعمال کی گئی ہیں۔ صور خیال در شعر فارسی، مصنف محمد رضا شفیعی کے مطابق قدیم عربی و فارسی شعر میں خیال کی اصطلاح تصویر کے معنی میں استعمال کی جاتی تھی۔ تصویر سے یہاں مراد حواس خمسہ کا تحرک ہے۔ فارسی زبان کے متاخرین شعراء نے خیال کی اصطلاح مجازی معنی کے لیے استعمال کی ہے۔ اس سلسلے میں محمد بن علی تھانوی لکھتے ہیں:

خیال نزد شعرا آنست کہ ایراد الفاظ مشترک بر دو معنی بود یکی حقیقی دوم مجازی و مراد مجازی باشد..... یعنی در یک جانب صورت معنی معاینہ نماید و در طرف دوم خیال نمودہ شود

(کشاف اصطلاحات فنون: محمد بن علی تھانوی، ص ۴۵۲)

مذکورہ بیان سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ خیال استعارے سے عبارت ہے خیال کے ضمن میں تشبیہ شامل نہیں ہے۔

قدیم اردو تذکروں میں خیال کی اصطلاح مذکورہ بالا معنی میں استعمال کی گئی ہے میر، گردیزی اور شیفتہ نے اس اصطلاح کو مطبوع استعارے کے معنی میں استعمال کیا ہے جبکہ مصحفی اور غالب نے خیال کو قوت تخیل سے حاصل شدہ مواد یعنی استعارۂ بعید کے معنی میں استعمال کیا ہے جس میں دروغ و کذب شامل ہوتا ہے۔ میر خیال کی اصطلاح استعمال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

چھٹا اندازہ ہے جو ہم نے اختیار کیا ہے اور وہ تمام صنعتوں کے استعمال پر محیط ہے تمام صنعتوں سے مراد یہ ہے تجنیس، ترصیع، تشبیہ، صفائے گفتگو، فصاحت، بلاغت، ادابندی اور خیال وغیرہ یہ سب کے سب اس ضمن میں ہے۔

(نکات الشعر: میر۔ ترجمہ حمیدہ خاتون، ص ۱۵۹)

حالی اور شبلی کے نزدیک شعر کا خیال شعر میں بیان ہونے والی خاص بات ہے یعنی شعر میں جو کچھ کہا گیا ہے وہ شعر کا خیال ہے۔ اس سلسلے میں شبلی لکھتے ہیں:

درماندۂ صلاح و فسادیم الحذر　　زیں رسم ہا کہ مردم عاقل نہادہ اند

جو خیال اس شعر میں ظاہر کیا گیا ہے یہ ہے کہ حکما اور فلاسفہ نے خیر و شر کے اصول قائم کیے ہیں۔

(شعر العجم جلد دوم: شبلی، ص ۵۸)

یعنی شعر میں لفظی دلالتوں سے حاصل ہونے والا مقصد یا شعر کا نتیجہ خیال ہے۔ سیماب اکبر آبادی نے خیال کی اصطلاح معنی کے مفہوم میں استعمال کی ہے۔ جرجانی اور ابن خلدون کے تصور معنی کو بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

ابن خلدون خیالات کو پانی سے تشبیہ دیتا ہے اور الفاظ کو پیالے سے وہ کہتا ہے کہ پانی سونے کے پیالے میں دیا جائے تو اس کی قدر بڑھ جاتی ہے اور مٹی کے پیالے میں دیا جائے تو اس کی قدر گھٹ جاتی ہے مرے خیال میں پانی بھی خوشگوار ہونا چاہیے اور پیالہ بھی۔

(دستور الاصلاح: سیماب اکبر آبادی، ص ۴۴)

شبلی نے جرجانی کے لفظ و معنی کے نظریہ کو لفظ و مضمون کے مطابق بیان کیا ہے۔ ان تمام وضاحتوں کے پیش نظر یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ شعری تنقید میں خیال، معنی اور مضمون تینوں اصطلاحیں مترادف معنی میں استعمال کی جاتی ہیں۔ ان تینوں اصطلاحوں میں یہ تفریق کی جا سکتی ہے کہ شعر کے ظاہری معنی مضمون و خیال ہیں اور اس مضمون و خیال کی ذاتی تعبیریں معنی ہیں۔ مضمون و خیال کا فرق یہ ہے کہ شاعری میں خیال فقط مضمون سے عبارت نہیں ہے بلکہ شعر کا خیال وزن و آہنگ لفظ و معنی تمام اجزاء کی جمالیاتی وحدت ہے۔ شعر کے خیال کو اس کی ہیئت سے علیحدہ نہیں کیا جا سکتا البتہ مضمون کو علیحدہ کیا جا سکتا ہے۔ اس سلسلے میں پروفیسر شمیم حنفی لکھتے ہیں:

خیال شاعری میں آنے کے بعد صرف خیال نہیں رہ جاتا اگر ایسا ہو تو انتقال معنی کے بعد شعر کے الفاظ کا وجود اپنے آپ ختم ہو جائے۔

(جدیدیت کی فلسفیانہ اساس: شمیم حنفی، ص ۱۸)

شعر میں خیال کی اس نوعیت کا احساس مشرقی شعریات میں پایا جاتا ہے۔ سرقہ و توارد کے ذیل میں علمائے بلاغت نے خیال کی اصطلاح کے بجائے مضمون و معنی کی اصطلاحیں استعمال کی ہیں۔ حالانکہ اکثر ناقدین نے ان تینوں اصطلاحوں کو مترادف معنی میں برتا ہے۔

شبلی کے مندرجہ ذیل اقتباس سے خیال کی مذکورہ نوعیت پر خاطر خواہ روشنی پڑتی ہے۔

> جو خیال اس شعر میں ادا کیا گیا ہے اس کو الفاظ بدل کر ادا کرو شعر خاک میں مل جائے گا۔ ذیل کے دونوں مصرعوں میں ع
>
> تھا بلبل خوش گو کہ چہکتا ہے چمن میں
>
> ع۔ بلبل چہک رہا ہے ریاض رسول میں۔ مضمون بلکہ بعض الفاظ تک مشترک ہیں پھر بھی زمین و آسمان کا فرق ہے۔
>
> (شعر العجم جلد چہارم، شبلی، ص ۵۷)

علم معانی کی روشنی میں مضمون و خیال کا فرق یہ ہے کہ مضمون حقیقت عقلی ہوتا ہے اور خیال حقیقت مجازی۔ شیر کا دہاڑنا مضمون ہے اور شیر کا تیر چلانا خیال ہے، یعنی شاعری میں مروجہ تصورات مضمون ہوتے ہیں اور غیر مروجہ تصورات خیال ہے

طرف چمن نہ جانہ سوئے لالہ زار دیکھ تو آپ باغ حسن ہے اپنی بہار دیکھ
(عباس منظر)

اس شعر کا خیال یہ ہے کہ محبوب باغ حسن ہے اسے اپنی بہار آپ دیکھنا چاہیے ہے

عالم پسند ہو گئی جو بات تم نے کی جو چال تم چلے وہ زمانے پہ چل گئی
(رند)

اس شعر کا خیال یہ ہے کہ محبوب سب کے لیے اس قدر دلپذیر ہے کہ تمام لوگ اس کی روش اختیار کرنے پر آمادہ ہیں۔

تصوف میں خیال تعین اول کو کہا جاتا ہے یعنی ذات الٰہی میں ظاہر ہونے کی خواہش کا پیدا ہونا خیال ہے جو کہ حقیقت محمدی ہے۔ علم تصوف میں خیال کا یہ تصور افلاطون کے Edios سے عبارت ہے۔ افلاطون کے فلسفے کے مطابق Edios خدا کے ذہن کا خاک ہے۔ مادی عالم کی ہر شے کا خاکہ عالم مثال میں ہے اس لحاظ سے مادی عالم نقل ہے۔

اصناف شعری میں خیال ایسی صنف کو کہا جاتا ہے جس میں خیال موسیقی کے لحاظ سے شاعری کی جاتی ہے علم موسیقی میں خیال ایسی صنف کو کہا جاتا ہے جس میں راگ کے تحفظ کے ساتھ الاپ، تان، بول تان، کھٹکا، مرکی، سرگم وغیرہ مختلف صنعتوں کے ساتھ لے کاری کرتے ہوئے بولوں کی کیفیات کو ظاہر کیا جاتا ہے یعنی خیال میں کسی ایک کیفیت کو سروں کے ذریعے

واضح کیا جاتا ہے۔ خیال میں دھرپد کے مقابلے آواز موسیقی کا تاثر زیادہ ہوتا ہے اور لے کاری کم ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ خیال میں گمک کا استعمال بھی کم ہوتا ہے۔ خیال دو طرح کا ہوتا ہے۔ (۱) ولمبت یا بڑا خیال (۲) درت یا چھوٹا خیال۔ بڑا خیال ولمبت لے میں گایا جاتا ہے یعنی لے بہت دھیمی ہوتی ہے اور چھوٹے خیال میں لے تھوڑی تیز ہوتی ہے۔ خیال کی اول الذکر قسم سلطان حسین شرقی کی ایجاد ہے اور موخر الذکر قسم امیر خسرو کی ایجاد کہی جاتی ہے۔ شاعری کے لحاظ سے صنف خیال ہندوستانی فارسی اور ہندوستانی زبانوں سے مختص ہے۔ امیر خسرو سے لے کر برہان الدین جانم، بہاؤ الدین برناوی، اشرف علی فغاں، وغیرہ دکنی اور شمالی ہندی کے شعراء نے صنف خیال کو استعمال کیا ہے۔ خیال کے لیے خاص بحر، ہیئت یا موضوع مقرر نہیں ہے بلکہ اس صنف کے تحت سارا زور اس بات پر ہوتا ہے کہ ایک لفظ دوسرے لفظ سے صوت و معنی کے اعتبار سے اس طرح مربوط ہو کہ ہر لفظ منفرد طور پر ہیئت کے خاص اثر کو پیدا کرے اور الفاظ کا آہنگ موسیقی کے آہنگ سے مربوط ہو۔ یعنی خیال میں تان گٹکری وغیرہ کے لحاظ سے الفاظ کے درمیان وقفے اور مصرعوں کی طوالت اور ان کی صورت ملحوظ ہوتی ہے۔ خیال موسیقی کے علم کے بغیر نہیں کہا جا سکتا۔ خیال کہتے وقت شاعر کے ذہن میں آہنگ موسیقی کی گونج ہوتی ہے جس کے اعتبار سے الفاظ مرتب ہوتے جاتے ہیں۔ موسیقی میں کسی بھی نظم غزل وغیرہ کو خیال کے روپ میں پیش کیا جا سکتا ہے لیکن شرط یہ ہے کہ یہ تمام اصناف موسیقی سے ربط رکھتی ہوں۔ اس سلسلے میں عظمت حسین خاں میکش لکھتے ہیں:

> فارسی خیال کی ترکیب یہ رکھی کہ غزل کے مطلع کا پہلا مصرع استھائی اور دوسرا انترہ قائم کیا اسی طرح ہر شعر کا مصرع اولی استھائی اور انترہ بنتا چلا گیا۔
>
> (ہندوستانی گائیکی میں خیال کا چلن، عظمت حسین میکش مشمولہ خسرو شناسی، ص ۳۱۶)

موسیقی پر مبنی خالص خیال دو سے چھ مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے جس میں ایک سطر استھائی اور ایک انترہ ہوتی ہے۔ گیان چند جین کو خیال کی سطروں کے سلسلے میں تسامح ہوا ہے اس سلسلے میں لکھتے ہی:

> چونکہ خیال میں بول بہت مختصر ہوتے ہیں اس لیے خیال کے گیت دو تین سطر سے زیادہ کے نہیں ہوتے۔

(اردو نظم اور اس کی اصناف: گیان چند جین، مشمولہ اردو شعریات، ص ٨٢)

خسرو کا ایک فارسی خیال جو کہ غزل کی ہیئت میں ہے چھ مصرعوں پر مشتمل ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ خیال کے لیے استھائی اور انترے کے اعتبار سے دو سطریں اہم ہوتی ہیں بقیہ سطریں بنیادی طور پر استھائی اور انترے کی توسیع ہوتی ہیں۔

راگ مواقف استھائی من کے پنچھی بھئے باورے ایسی جنسی بجائی سانورے

انترہ تار تار کی تان نرالی جھوم رہی ہے سب بن کی ڈاری
پنگھٹ کی پنہاری ٹھاڈی بھولیں خسرو پنیاں بھرن کو

(امیر خسرو)

اردو شاعری میں خیال کی اصطلاح مذکورہ صنف کے علاوہ ایک عوامی صنف کے لیے بھی استعمال ہوتی ہے۔ شاعری میں اس صنف کے خدوخال اور ہیئت متعین ہے۔ اس طرح کے خیال میں ٢٦ مصرع یا تیرہ ہم ردیف وہم قافیہ مطلع ہوتے ہیں اور پہلے مطلع کا مصرع ثانی ہر پانچ مصرعوں کے بعد مکرر ہوتا ہے۔ اس طرح کے خیال میں ہندی پنگل کے ٢٨ سے لے کر ٣١ ماترائی چھندوں کا استعمال ہوتا ہے جن کے موضوع کا تعین چھندوں کے تاثر کے اعتبار سے ہوتا ہے۔ راقم الحروف کے پیش نظر ایک قدیم دیوان میں خیال کی مذکورہ ہیئت کو استعمال کیا گیا ہے جس میں ردیف وار ٢٨ خیالات موجود ہیں۔ اس دیوان کے ابتدائی دو صفحے غائب ہیں جن کی وجہ سے شاعر کا نام اور اس کے عہد کا تعین نہیں کیا جا سکتا البتہ غزل کے مقطعوں میں طالب تخلص استعمال کیا گیا ہے۔ دیوان کے مقدمہ میں طالب لکھتے ہیں:

> یہ دیوان کچھ سخنوروں کے ملاحظے کے قابل تو نہیں ہے مگر لڑکوں کے بہلانے کو اچھا ہے اور واسطے اثبات اس بات کے میں خیالات لکھا کرتا ہوں ہر ایک ردیف کا ایک خیال بھی اس میں لکھ دیا ہے۔
>
> (دیوان طالب، ص ٣)

جلوہ فرما ہوا میرے گھر یار وہ مہ پارا آج
جانا ہم نے طلوع گردش سے ہوا ستارا آج
جمال مہرو کا قسمت سے ہوا ہمیں نظارا آج
جلا ہو گئی اندھیرا دل سے دور سدھارا آج

جیسا مضطرب تھا اول ویسا دل نہیں ہمارا آج
جم گیا یار وصل کی بوٹی سے یہ پارا آج

جلب ہوا سودا میں حاصل اور ہر طرف خسارا آج
جانا ہم نے طلوع گردش سے ہوا ستارا آج

خیال افروزی

دیکھیے ایہا

خیال بندی

شعری تنقید کی اصطلاح ہے جو اردو میں فارسی زبان کے ذریعے رائج ہوئی۔ اصطلاح میں خیال بندی تہذیب وثقافت اور شاعری میں حقیقت کے مروجہ اور مسلمہ تصورات کے برعکس قوت متخیلہ کے تصرف سے ایسی نئی کائنات بنانے یا عجیب بات کہنے سے عبارت ہے جس کا ہونا یا نہ ہونا محض ادعائے شاعر ہوتا ہے۔ خیال بندی انتہائی درجے کی نازک خیالی ہے۔ فارسی شاعری میں سبک ہندی کے خاص طرز واسلوب کو خیال بندی یا خیال بافی کہا جاتا ہے۔ تذکرہ مراۃ الخیال کے مطابق قدیم فارسی شعراء مثلاً رودکی اور کسائی کے یہاں بھی خیال بندی کی صفت پائی جاتی ہے لیکن اس طرز کا باقاعدہ آغاز سبک ہندی کے شاعر جلال اسیر سے ہوتا ہے اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

> (اسیر) بانی بنیاد خیال بندی است و خیال بندان زمان حال راہ پیروی او را سر افتخار بلند است اگرچہ طرز خیال بندرت از قدیم است چنانچہ در دیوان رودکی و کسائی یافتہ می شود ولیکن مرزا جلال اسیر اساس سخنوری بر ہمیں طرز نہاد۔
>
> (تذکرہ مراۃ الخیال مشمولہ صور خیال در شعر فارسی، محمد رضا شفیعی، ص ١٤)

سبک ہندی کا خاص وصف استعارہ بندی ہے جس کے تحت استعارے کو لغوی حیثیت سے استعمال کرتے ہوئے اسے پھر نئی تشبیہ اور استعارے کے ذریعے ظاہر کیا جاتا ہے۔ اس لیے شعر کا مضمون موہوم مفروضے کے ذیل میں ہوتا ہے ۔

گوش ہا را آشیاں مرغ آتش خوارہ کرد　　برق عالم سوز یعنی شعلہ غوغائے من

(شوکت بخاری)

شبلی کے مطابق اس شعر کا مضمون یہ ہے کہ متکلم کی گرم آہیں لوگوں کے کانوں میں آگ بھر گئیں اس آگ کو دیکھ کر آتش خور پرندے نے کانوں میں گھونسلہ بنالیا تا کہ اسے غذا حاصل ہوتی رہے۔ اس شعر میں آتش خور پرندہ اور اس کا کانوں میں گھونسلہ بنالینا موہوم مفروضات ہیں۔ دوسری بات یہ کہ صدائے گرم اور سماعتوں کو گرمانا خود استعاراتی تراکیب ہیں۔ یہاں شاعر نے گرم آہوں کو آتش کے لغوی معنی میں استعمال کرتے ہوئے اس سے سماعتوں میں شعلے بھر دیے۔ پھر ان شعلوں کی بنیاد پر پہلے مصرع کا مضمون قائم کیا گیا ہے۔ یہاں اصل خیال بندی پہلے مصرع میں ہے۔

فارسی کے قدیم تذکروں میں خیال بندی کی اصطلاح استعمال نہیں کی گئی ہے البتہ کچھ شعراء نے خیال بندی کی ترکیب موہوم اور غیر حقیقی ادعاء کے مفہوم میں استعمال کی ہے ۔

در پہلوی قل ستادہ چندی از صورت اورا خیال بندی

(فیضی)

فارسی تذکروں میں خیال بندی کی اصطلاح ۱۸ ویں صدی کے نصف میں رائج ہوئی۔ آزاد بلگرامی زلالی کے ذکر میں لکھتے ہیں:

(زلالی) سبعۂ سیارۂ اوز میں راز صبح کاری آسماں بخشیدہ در صد بندان خیال را در دائرہ حیرت کشیدہ۔

(خزانہ عامرہ: آزاد بلگرامی، ص ۲۱۸)

آرزو نے خیال بندی کے مفہوم کے لیے دور خیالی کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ معجز کے ذکر میں لکھتے ہیں:

(معجز) کتب فارسیہ را درس می گفت و مدعی بود کہ اشعار زلالی و اسیر را چوں کم کس فہمیدہ و اغلب کہ راست باشد کہ در دور خیالی تتبع ایں عزیز نمودہ۔

(مجمع النفائس: آرزو، ص ۷۵)

اردو تذکروں میں خیال بندی کی اصطلاح ۱۸ ویں صدی کے آخر میں رائج ہوئی۔ مصحفی مروت کے ذکر میں لکھتے ہیں:

(مروت) فکر شعری کند در آں تلاش معنی ہائے تازہ منظوری دارد و اکثر غزلش قصیدۂ طوارست و یک دو قصیدہ کہ گفتہ خیال بندی را در و بطور سلیم وسعت دادہ۔

(تذکرۂ ہندی: مصحفی، ص ۲۳۵)

قدرت اللہ قاسم عظیم اور علی کے ذکر میں لکھتے ہیں:

(عظیم) شعرش پختگی تمام دارد در خیال بندی و نازک خیالی خیلے ہنر پردازی ہا بروئے کار آرد دریں کار استورید طولی داشت (ص ۱) علی و بجائت بلند فکرش خیلے متعالی و بسیار از جمند خیال بندی و ے زباں زد عالم نازک خیالی۔

(مجموعہ نغز جلد دوم، قدرت اللہ قاسم، ص ۱۷)

اس مقام پر شمس الرحمٰن فاروقی کا یہ قول قابل تردید ہے کہ خیال بندی کی اصطلاح اردو زبان میں وضع کی گئی ہے اور ۱۸ ویں صدی کے تذکروں میں اس اصطلاح کو استعمال نہیں کیا گیا ہے جبکہ آزاد کے مذکورہ اقتباس سے یہ بات ظاہر ہے کہ خیال بندی کی اصطلاح ۱۸ ویں صدی کے نصف میں رائج ہو چکی تھی۔ آزاد بلگرامی اور مصحفی کے تذکرے بالترتیب ۱۷۶۲ء اور ۱۷۹۴ کی تالیف ہیں۔ اس سلسلے میں فاروقی لکھتے ہیں:

بعض چیزیں پہلے سے موجود تھیں مثلاً خیال بندی لیکن ان کا کوئی نام نہ تھا اردو والوں نے یہ اصطلاح وضع کی اٹھارویں صدی کے تذکروں میں خیال بندی کی اصطلاح کا ذکر نہیں ہے لیکن انیسویں صدی کے تذکروں میں اس کا ذکر جا بجا ملتا ہے۔

(شعر شور انگیز جلد سوم، شمس الرحمٰن فاروقی، ص ۹۳)

اردو کی ابتدائی تنقید میں خیال بندی کی اصطلاح سبک ہندی کی خصوصیات کے تناظر میں خیالی استدلال اور موہوم مضامین کے لیے استعمال کی گئی ہے۔ آزاد خیال بندی پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

بعض بلند پرواز ایسے اوج پر جائیں گے جہاں آفتاب تارا ہو
جائے گا اور بعض ایسے اڑیں گے کہ اڑ ہی جائیں گے وہ اپنے آئین کا نام
خیال بندی اور نازک خیالی رکھیں گے۔

(آب حیات: محمد حسین آزاد، ص ۳۳۹)

شبلی نے خیال بندی کی اصطلاح دوراز کار تشبیہات واستعارات اور خیالی استدلال کے مفہوم میں استعمال کی ہے۔ جبکہ عبدالرحمٰن دہلوی کے نزدیک خیال بندی استعارہ در استعارہ اور خیالی و وہمی تشبیہات واستعارات سے عبارت ہے اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

کبھی خیال (تخیل) عالم حقیقت کی سیر سے سیر ہو کر ذہن کی موجودہ صورتوں میں اپنی طرف سے نئی ترکیب وترتیب شروع کر دیتا ہے کسی کا سر لیتا ہے اور کس کا پاؤں اور ایک نئی مخلوق بنا کر کھڑی کر دیتا ہے اور ایسی ایسی صورتیں سامنے لاتا ہے جو نہ آنکھوں نے دیکھی ہوں نہ کانوں نے سنی ہوں اسی طلسم کاری کو دیکھ کر شعر تخیلی کہلاتا ہے اور یہی وہ شاعری ہے جسے خیال بندانہ اور تخیلانہ کہتے ہیں (ص ۱۶۰)...فارسی شاعری کو بھی استعارے کی بہتات یا استعارہ در استعارہ کی بدولت جسے متاخرین کی بارگاہ سے خیال بندی کا شاندار خطاب ملا ہے یہی روبہ دیکھنا پڑا اور نوبت یہاں تک آئی کہ یہ مقولہ ضرب المثل ہو گیا کہ شعر خوب معنی ندارد۔

(مراۃ الشعر: عبدالرحمٰن، ص ۱۹۹)

اردو میں ابتداء سے جدید دور تک خیال بندی اور نازک خیالی کی اصطلاحیں مترادف مفہوم کی حامل رہی ہیں حالانکہ شبلی اور آزاد وغیرہ کے یہاں بعض مقامات پر ان دونوں اصطلاحوں میں تفریق کا احساس پایا جاتا ہے لیکن بحیثیت مجموعی یہ دونوں اصطلاحیں مترادف مفہوم میں استعمال کی گئی ہیں۔ موجودہ دور میں نیر مسعود نے خیال بندی اور نازک خیال میں اصولی تفریق قائم کرنے کی سعی کی۔ اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

حقیقت کا بالواسطہ اظہار شاعری کا خاص وصف ہے...جس واسطے کی مدد سے حقیقت کو ظاہر کیا جاتا ہے اگر سید حقیقت سے اس کا تعلق بہت نازک ہو تو شعر میں نازک خیالی کا وصف پیدا ہو جاتا ہے اگر اس واسطے ہی کو

شعر کے اصلی موضوع کی طرح برتا جائے اور متعلقہ بنیادی حقیقت کی حیثیت ضمنی یا صفر رہ جائے تو شعر خیالی بندی کے ذیل میں آجائے گا۔

(اردو شاعری کی اصطلاحیں: نیر مسعود، مشمولہ سوغات، ۱۹۹۲، ص ۳۱۵)

عبدالرحمٰن بجنوری، پروفیسر خورشید الاسلام اور شمس الرحمٰن فاروقی کے نزدیک خیال بندی تجریدی اور موہوم مضامین سے عبارت ہے۔ پروفیسر خورشید الاسلام نے خیال بندی کی دو صورتوں کا ذکر کیا ہے:

(۱) ایک تو یہ کہ شاعر خارجی صداقتوں سے آزاد ہو کر اپنی زود حسی کو اس کا بدل قرار دے کر ذاتی اور عارضی تاثرات میں گم ہو جائے۔ (۲) دوسری صورت یہ ہے کہ شاعر کسی محدود صداقت یا فلسفے کا سہارا لے کر زندگی کو ایک مخصوص ترتیب دے، ایک برتر سطح پر لے جائے اور اپنے پندار میں اس سے زیادہ لطیف آراستہ اور وقیع بنانے کی کوشش کرے...تمی، ناصر علی، ناسخ اور نوجوان غالب کے یہاں خیال بندی زود حسی کے تابع ہے۔

(غالب تقلید اور اجتہاد: خورشید الاسلام، ص ۱۱۸)

عبدالرحمٰن بجنوری اردو کے وہ پہلے ناقد ہیں جن کے نزدیک خیال بندی معراج شعری ہے ان سے قبل کے تذکرہ نگاروں اور ناقدین نے طرز خیال بندی کو غیر مستحسن قرار دیا ہے۔ قدرت اللہ قاسم اور مصحفی نے شیخ محمد بخش واحد کے ذکر میں خیالی شاعری کو مستحسن قرار نہیں دیا ہے۔ آتش اور شیفتہ وغیرہ شعراء نے بھی صورت بندی کو اچھی نظر سے نہیں دیکھا ہے

معنی کی فکر چاہیے صورت سے کیا حصول — کیا فائدہ ہے موج اگر ہو سراب میں
(شیفتہ)

لیکن عبدالرحمٰن بجنوری کے نزدیک شعر میں معنی یعنی حقیقت کا نہ ہونا ہی شعر کا جوہر ہے اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

زمانہ حال کے شعراء نے صنعت خیال بندی کو معراج کمال تک پہنچا دیا ہے۔ یہ مشہور نکتہ جسے ہر شخص جانتا ہے کہ اچھے شعر کے معنی نہیں ہوتے۔

(محاسن کلام غالب: عبدالرحمٰن بجنوری، ص ۸)

عبدالرحمٰن دہلوی اور عبدالرحمٰن بجنوری دونوں ناقدین نے بیدل کے مشہور

مقولے "شعر خوب معنی ندارد" کو مختلف معنی میں استعمال کیا ہے۔ ان تمام مباحث کی روشنی میں خیال بندی کے سلسلے میں سات نکات بیان کیے جاسکتے ہیں۔

(١) خیال بند شعر میں مضامین تجریدی اور موہوم ہوتے ہیں (٢) معمولی بات کو استعاروں اور تشبیہات کی کثرت کے ساتھ پیچ در پیچ اور دقیق بنا کر پیش کیا جاتا ہے (٣) دوراز کار تشبیہات و استعارات کا استعمال کیا جاتا ہے (٤) استعارے کو استعارہ کیا جاتا ہے یعنی استعارے کو لغوی معنی میں استعمال کیا جاتا ہے (٥) عجیب اور ناممکن الوقوع بات کہی جاتی ہے (٦) کسی حقیقی بات کے لیے خیالی دلیل لائی جاتی ہے (٧) شاعرانہ دلیل یعنی رعایت لفظی، مناسبت الفاظ اور مصرعوں میں ربط کمزور ہوتا ہے۔

فارغ ہے کش مکش سے جہاں کی شکستہ دل   پہنچے نہ ہاتھ شانے کا چینی کے بال پر
(عظیم بیگ مشمولہ مجموعہ نغز)

اس شعر میں پہلا مصرع دعویٰ ہے اور دوسرا مصرع دلیل۔ دوسرے مصرع میں شانہ کھینچا تانی کا استعارہ ہے اور چینی، انسان کا استعارہ ہے۔ پہلے مصرع میں کش مکش شانے کی تشبیہ ہے اور شکستہ دل، چینی کے بال کی تشبیہ ہے۔ اس طرح یہ ثابت کیا گیا ہے کہ جیسے کنگھا چینی کے بالوں میں نہیں ہوسکتا اسی طرح ایک شکستہ دل کش مکش سے فارغ ہے۔ یہاں چینی کے بالوں میں کنگھے کی دلیل خیالی ہے۔

قطرۂ مے بسکہ حیرت سے نفس پرور ہوا   خط جام مے سراسر رشتۂ گوہر ہوا
(غالب)

اس شعر میں "قطرۂ مے کا نفس پرور ہونا" اور "خط جام مے کا رشتہ گوہر ہونا" شاعرانہ دعویٰ ہے۔ دوسرے اس شعر میں اس بات کی تصریح نہیں ہے کہ یہ سب عمل کیوں ہوا؟ قطرۂ مے کے نفس پرور یعنی جاندار ہونے سے خط جام مے کا رشتہ گوہر سے ہونے میں دور خیالی ہے۔ اس شعر میں ایک مخمول میخوار کے نادار ہوجانے کی کیفیت کو بیان کیا گیا ہے یعنی شدید طلب کی صورت میں تھوڑی سی شراب میسر آنے پر جام میں موجود آخری قطرے کو حلق میں لوٹنے کی کوشش میں وہ قطرہ لبوں تک آتے آتے کئی قطروں میں تقسیم ہوکر جام کی دیواروں پر منجمد ہوگیا۔ قطرۂ مے کے اس انجماد کو حیرت اور نفس پرور ہونے سے تعبیر کیا گیا ہے کہ قطرۂ مے اس حیرت سے ساکت ہوگیا کہ یہ میخوار تو کافی شراب جام مے میں چھوڑ دیا کرتا تھا لیکن آج اس کی کیا

حالت ہوگئی۔ جام میں یہ منجمد قطرہ خط جام میں پروے ہوئے موتیوں کی طرح ہیں۔

رکھا غفلت نے دور افتادۂ ذوق فنا ورنہ   اشارت فہم کو ہر ناخن بریدہ ابرو تھا
(غالب)

اس شعر کا مضمون یہ ہے کہ غفلت نے فنا کی لذت سے محروم رکھا ورنہ کٹا ہوا ناخن اشارے کے لیے ابرو کا کام کرتا ہے یعنی ابرو کا کام اشارہ کرتا ہے اور کٹا ہوا ناخن ابرو کی طرح ہوتا ہے۔ دوسرے یہ کہ ناخن کا کٹنا لذت فنا ہے۔ اس شعر میں پہلے مصرع کے دعوے کی دلیل خیالی اور پیچیدہ ہے۔

سنبل سی زلف چھوڑ کے رخ پر وہ گلعذار   دکھلا رہا ہے آتش گل کا دھواں مجھے
(حضور)

تری اس مانگ سے کیا معنی دلخواہ پیدا ہے   شب معراج کی اس خط سے گویا راہ پیدا ہے
(اظفر)

مذکورہ بالا اشعار بھی خیال بندی کے ذیل میں ہے۔ خیال بندی میں تشبیہات و استعارات کا پیچیدہ نظام ہوتا ہے۔

خوش نہ ہوں دولت دنیا سے زمانے والے   رو ئینگے صورت فوارہ خزانے والے
(سودا)

قوم کے واسطے ملکوں میں اڑے پھرتے ہیں   باوجود یہ کہ نہیں رکھتے ہیں پر آغا خاں
(نامعلوم)

ان اشعار میں خیال بندی نہیں ہے جس کی وجہ یہ ہے کہ ان اشعار میں جو کچھ کہا گیا ہے اس کی بنیاد حقیقت پر ہے۔

اک نور گرم جلوہ فلک پر ہے ہر سحر   کوئی تو ماہ پارہ ہے میر اس رواق میں
(میر)

شمس الرحمٰن فاروقی کے مطابق اس شعر میں خیال بندی نہیں ہے کیونکہ سحر کو ایک نور کہا گیا ہے اور اس نور کو کسی ماہ پارہ کا جلوہ بتایا گیا ہے۔ اس شعر میں جو بھی استعارے استعمال ہوئے ہیں وہ مروجہ ہیں اور کسی دلیل کے محتاج نہیں ہیں۔ لیکن اس مضمون کو جب میر مندرجہ ذیل طریقے سے کہتے ہیں تو اس میں خیال بندی پیدا ہوجاتی ہے۔

گور کس دل جلے کی ہے یہ فلک　　شعلہ اک صبح یاں سے اٹھتا ہے

(میر)

فلک کو کسی دل جلے کی گور کہا گیا ہے اور اس گور سے شعلے کا نکلنا یعنی صبح کا استعارہ کیا گیا ہے۔ دل جلے کی قبر سے شعلے کا نکلنا محض خیال ہے جو دلیل کا محتاج ہے۔ اس لیے اس شعر میں خیال بندی ہے۔

داخلی آہنگ

داخلی آہنگ جذبہ کے اتار چڑھاؤ اور اس کے زیر و بم کو کہتے ہیں۔ زبان جذبات و خیالات کے اظہار کا ذریعہ ہے اور خیال اور جذبہ ایک دوسرے سے مربوط ہیں اس لیے جب جذبات میں اتار چڑھاؤ، تیزی، سستی، شدت، پیدا ہوتی ہے اسی اعتبار سے ذہن ان خیالات کو ظاہر کرنے کے لیے اتنے ہی اتار چڑھاؤ والے الفاظ کا انتخاب کرتا ہے۔ مثلاً محبت، عشق، پریم، لگاؤ، انسیت، چاہت، رفاقت یا وصل، قربت، نزدیکی، اجماع یا جدائی، دوری، ہجر وغیرہ تقریباً ایک ہی مفہوم کے الفاظ ہیں لیکن ان تمام الفاظ کا داخلی آہنگ اور کیفیت بالکل مختلف ہے۔ شدید ارضی جذبات کا اظہار عشق کے ذریعہ کیا جاتا ہے اور محبت میں ماورائی جذبہ کارفرما ہوتا ہے۔ اسی طرح دوسرے الفاظ میں بھی یہ فرق ملحوظ ہے۔ شدید غصے کے اظہار میں انسان ثقیل اور سخت الفاظ کا استعمال کرتا ہے اور شدید محبت کے اظہار میں نرم و نازک الفاظ۔ الفاظ کا یہ موزوں انتخاب فطری ہوتا ہے اور ان الفاظ میں خارجی لہر کے ساتھ داخلی لہر بھی کار فرما ہوتی ہے جو جملوں اور شعر میں الفاظ کی خاص ترتیب سے ظاہر ہوتی ہے۔

شعر کا داخلی آہنگ شعر میں الفاظ کی ایسی ترتیب ہوتا ہے جو کہ سامع میں وہ اندرونی لہر پیدا کرتا ہے جو کہ شاعر کے دل میں موجود ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں وزیر آغا لکھتے ہیں:

> شعری آہنگ میں وزن ایک لازمی شے ہے مگر یہ وزن کے علاوہ کچھ اور بھی ہے۔ بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ یہ کچھ اور وزن کے بغیر درشن تو یقیناً نہیں دیتا مگر یہ بھی ضروری نہیں جہاں وزن ہو وہاں یہ اور کچھ بھی نظر آئے۔

(مشمولہ نثری نظم کی شناخت: گوپی چند نارنگ، مشمولہ اردو شعریات، مرتبہ آل احمد سرور، ص ۱۱۷)

داخلی آہنگ جذبات کا وہ ترنم ہے جو شاعری کی روح ہے۔ داخلی اور خارجی آہنگ ایک دوسرے میں جذب ہونے سے اعلیٰ شاعری وجود میں آتی ہے۔

کہیں سے ساز شکستہ کی پھر صدا آئی　　بہت دنوں میں اک آواز آشنا آئی

چلی کچھ آج اس انداز سے نسیم سحر　　کہ بار بار کسی کی صدائے پا آئی

ہم اپنے حال پریشاں پہ بار بار روئے　　اور اس کے بعد ہنسی ہم کو بارہا آئی

(رئیس امروہوی)

نکتہ چیں ہے غم دل اس کو سنائے نہ بنے　　کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے

(غالب)

گدگدائے نہ بنے ہاتھ لگائے نہ بنے　　بن کے لیتی ہو جوانی تو اٹھائے نہ بنے

(شاد عارفی)

چاک کرنے ہی کو تھا میں دامن ہوش و خرد　　میرے کانوں میں کسی کی یہ صدا آئی کہ بس

(رئیس رامپوری)

مندرجہ بالا تمام اشعار میں ایک خارجی و داخلی آہنگ ایک دوسرے میں جذب ہیں۔

داخلیت یا موضوعیت

داخل عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "اندر آنے والا"۔ اصطلاح میں اپنی ذات کا مطالعہ و مشاہدہ یا خارجی دنیا کے حالات و اثرات کے جذباتی اور احساساتی ردعمل کے اظہار کو داخلیت کہتے ہیں۔ انسان دو دنیاؤں سے وابستہ ہوتا ہے ایک خارجی دنیا جو اس کے نشو و نما کا باعث ہوتی ہے اور اس کے چاروں طرف پھیلی ہوئی ہوتی ہے۔ دوسری داخلی دنیا جو اس کے دل کی دنیا ہے اور جو خارجی دنیا کے عمل کا ردعمل اور وجدان پر منحصر ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں شدید جذبات و احساسات کے اظہار اور ذات میں کھو جانے والی کیفیت کو داخلیت کہہ سکتے ہیں۔ سلام سندیلوی رسکن کے حوالے سے داخلیت کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

کچھ فلسفیوں کی نظر میں لفظ "نیلا" کا مفہوم یہ ہے کہ جب انسان نیلے آسمان کو دیکھ کر نیلے رنگ کا احساس کرے، ان کا یہ بھی قول ہے کہ اس قسم کا احساس ہم کو اس وقت ہو سکتا ہے جب ہم کسی چیز کا مشاہدہ کرنے کے لیے اپنی بصارت کا استعمال کریں لیکن اگر کوئی شخص کسی شے کا مشاہدہ ہی نہیں کرتا ہے تو اس قسم کے ادراک کا سوال ہی نہیں اٹھتا ہے اس لیے جب ہم آسمان کی طرف نہیں دیکھیں تو ہم کو نیلے رنگ کا احساس نہیں ہوگا۔ اس بنا پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ کسی چیز کا وجود کافی نہیں ہے جب تک کہ کسی شخص کو مٹھائی چکھنے کی ضرورت نہ ہو.... فلسفیوں نے اس قسم کے ذاتی احساس و ادراک کی بنا پر داخلیت کی اصطلاح ایجاد کی ہے جب ہم کسی شے کے داخلی عنصر پر غور کریں تو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ "ایسا" ہے۔

(مراثی انیس میں جذباتی تاویل: سلام سندیلوی، ص ۲۰)

داخلیت کے لیے یہ ضروری نہیں ہے کہ کوئی شے خارج میں کیا وجود رکھتی ہے اس کی حقیقت کیا ہے بلکہ داخلیت کے لیے یہ اہم ہے کہ وہ شے شاعر کو کیسی نظر آتی ہے، اس شے کے سلسلے میں شاعر کیا سوچتا ہے۔ بقول امداد امام اثر داخلی شاعری قوائے داخلیہ اور واردات قلبیہ کی کیفیتوں کی مصوری ہے۔ غم و غصہ، رنج و ملال، افسوس، حسد، بغض و رشک، محبت و عداوت، رغبت و نفرت، خوشی و انبساط سب داخلیت کے عناصر ہیں۔ داخلی شاعری میں شاعر خارجی عالم کے مطالعہ کے ساتھ ساتھ اپنی ذات، اپنے دل کا مطالعہ و مشاہدہ کرتا ہے یعنی وہ اپنی ذات میں اپنی اندرونی ضرورت کو تخیل کی تراش خراش سے پورا کر لیتا ہے۔ اس سلسلے میں ابواللیث صدیقی لکھتے ہیں:

> داخلیت کا مطلب یہ ہے کہ شاعر کی طبیعت کا زور داخلی کیفیات، ذاتی احساسات، جذباتی واقعات اور حالات کے بیان پر صرف ہوتا ہے اور ان تمام تجربات کا مرکز اور منبع شاعر کی اپنی ذات اور اس کی کائنات دل کی دنیا ہوتی ہے اس کی شاعری آپ بیتی، اس کے دیوان در دو غم کے مجموعے اور اس کا شعر صرف پردۂ سخن کا ہوتا ہے جس سے ہمیں اس کے دل کی دھڑکنیں صاف سنائی دیتی ہیں۔

(تجربہ اور روایت: ابواللیث صدیقی، ص ۹۳)

داخلیت میں تمام تر زور من کی دنیا پر ہوتا ہے اس کیفیت سے مملو شاعر اپنے ذاتی تجربے کے علاوہ کسی چیز سے سروکار نہیں رکھتا ہے۔ وہ خارج کی حقیقت بھی اندرون کے حوالے سے سمجھتا ہے۔

داخلیت انگریزی اصطلاح Subjectivity کا ترجمہ ہے۔ یہ اصطلاح ۱۸ویں صدی کے آخر میں جرمن نقادوں نے استعمال کی تھی۔ رومانیوں کے یہاں سارا زور داخلیت پر تھا ان کے یہاں جذبہ پسندی، ذہنی شعور، تردد اور تکنیک کے عناصر کی فراوانی ہے جو ان کی ذات اور شخصیت سے مرکب ہے۔ ورڈس ورتھ کا قول مشہور ہے شاعری جذبات کو تنہائی میں دہرانے کا نام ہے یعنی شعر میں بیان ہونے والا تجربہ، جذبہ وغیرہ شاعر کی ذات اور شخصیت کا حصہ ہوتا ہے۔ ایلیٹ نے رومانویوں کے اس طرز نظر پر کاری ضرب لگائی اور شاعری کو شخصیت کا گریز قرار دیا۔

بحیثیت مجموعی شاعری داخلیت اور خارجیت دونوں عناصر سے مرکب ہوتی ہے نری خارجیت صحافت ہو جاتی ہے اور نری داخلیت مریضانہ ذہن کی عکاسی ہوتی ہے۔ علمی میدان میں Subjectivity کا ترجمہ ہے موضوعیت کیا گیا ہے جس کا دائرۂ عمل شے کے سلسلے میں ذاتی تاثرات کی عکاسی ہے۔ اس لیے علمی میدان میں موضوعیت ایک غیر مستحسن امر ہے۔

غزل بنیادی طور پر داخلیت کی حامل ہوتی ہے لیکن یہ خارجیت سے دامن کش بھی نہیں ہوتی بلکہ خارج کو داخل کے حوالے کے طور پر پیش کرتی ہے۔

اردو شاعری کے اعتبار سے داخلیت کی چار قسمیں بیان کی جا سکتی ہیں۔ (۱) دروں بینی (۲) نرگسیت (۳) جذباتی تاویل (۴) معاملہ بندی۔

دبستان

دبستان فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "مکتبہ و مدرسہ، اصل اس کی ادبستان ہے"۔ اصطلاح میں دبستان استادی اور شاگردی کی مستحکم روایت کے ساتھ کسی آزاد و خود مختار یا منزلۂ آزاد سلطنت و ریاست اور امراء کی سرپرستی کے ساتھ شعری شعریات، تصور

کائنات، شعری رجحانات ومیلانات، اسلوب اور لسانی انفرادیت یا زبان کے ٹکسال کی حیثیت کے مجموعے کو کہا جاتا ہے۔ دبستان اسی صورت میں قائم ہوتا ہے جب ایک خاص خطہ کی شاعری میں لسانی اور شعری رویہ، موضوعات اور خصوصیات اکثر شعراء کے یہاں پائی جاتی ہوں اور یہ تمام امور اہل زبان کے لیے قابل اتباع ہوں یا انہوں نے ان امور کو تسلیم کر لیا ہو۔ اس لحاظ سے یہ ضروری نہیں ہے کہ کسی دبستان کی مجموعی خصوصیات صرف خطہ خاص کے شعراء تک محدود ہوں بلکہ یہ خصوصیات کسی بھی خطے کے شاعر میں پائی جاسکتی ہیں لیکن دبستان کی شناخت اور اس کی تعمیر وتشکیل ایک خاص خطے کے ذریعے ہی ہوتی ہے۔ جس کی تعمیر وتشکیل میں اس علاقے کے سیاسی، سماجی حالات، قومی مزاج وکردار اور جمالیاتی وتہذیبی تعامل کا عمل دخل ہوتا ہے۔

دبستان کی اصطلاح بیسویں صدی میں رائج ہوئی۔ اس سے قبل کی تنقیدی نگارشات میں اس اصطلاح کو استعمال نہیں کیا گیا ہے۔ اردو شاعری کی تین دبستان بیان کیے جاتے ہیں۔ (۱) دلی (۲) لکھنؤ (۳) رامپور۔ بعض ناقدین دبستان عظیم آباد، دبستان لاہور اور دبستان حیدر آباد کے بھی قائل ہیں لیکن یہ تینوں مراکز دبستان کی تعریف پر پورے نہیں اترتے۔ اس کے ساتھ ہی بعض ناقدین جیسے رشید حسن خاں اور پروفیسر مظفر حنفی وغیرہ صرف دلی اور لکھنؤ کے دبستانوں کو تسلیم کرتے ہیں، دبستان رامپور کے قائل نہیں۔ جبکہ عبدالسلام ندوی اور رام بابو سکسینہ دبستان رامپور کے قائل ہیں۔ اسی طرح بعض ناقدین خصوصاً علی جواد زیدی سرے سے دبستان کے تصور کے ہی قائل نہیں ہیں۔ اس سلسلے میں علی جواد زیدی لکھتے ہیں:

> ہر خصوصیت دونوں شہروں کی شاعری میں پائی جاتی ہے۔ ایک خصوصیت بھی ایسی نہیں ہے جو بے شرکت غیر لکھنؤ یا دلی کے ادیبوں اور شاعروں کی اجارہ داری ہو۔۔۔۔ اس لیے دلی اور لکھنؤ اسکول کی ساری بحث غیر منطقی، غیر سائنسی اور ناقابل قبول ہے اور ساری بحث کو اردو سے خارج کر دینا چاہیے۔
>
> (دو ادبی اسکول: علی جواد زیدی، ص ۳۸۳)

نورالحسن ہاشمی اس طرز نظر کا جواب دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> بعض صاحبان دلی اور لکھنؤ دبستان کے وجود سے انکار کرتے ہیں اور چند مثالیں پیش کر کے جتانا چاہتے ہیں کہ دلی میں ویسی شاعری ہوتی تھی جیسی کہ

> لکھنؤ میں۔ عرض ہے کہ ایسی چند مثالوں کو مستثنیات میں شمار کرنا چاہیے اور مستثنیات کلیات کو رد نہیں کر سکتے۔
>
> (دلی کا دبستان شاعری: نورالحسن ہاشمی، ص ۱۰)

اردو کی ادبی تاریخ سے یہ بات آئینہ ہے کہ اردو شعر وادب کی ترویج وترقی میں مذکورہ تینوں مراکز نے اپنی انفرادیت کے ساتھ جو کارہائے نمایاں انجام دیے ہیں اس سے ان کی دبستانوی حیثیت ثابت ہے۔ دبستان کے لیے لسانی واسلوبیاتی انفرادیت کے ساتھ علم اور شعر وادب کی ترویج وترقی کے لیے علماء وشعراء کی ریاست اور امراء کی سرپرستی ضروری ہے۔ اسی لحاظ سے دبستان اور اسکول میں فرق قائم ہوتا ہے۔ اسکول ادباء وشعراء کے مشترکہ رجحانات ومیلانات کا زائیدہ ہوتا ہے اس لیے اسکول میں دبستان کے مقابلے میں آزادہ روی کو دخل ہوتا ہے۔ جبکہ دبستان استادی وشاگردی کی روایت اور ریاست اور امراء کی سرپرستی کی وجہ سے متعین شعریات اور رجحانات ومیلانات کا حامل ہوتا ہے۔

دبستان دلی

دلی کے دبستان کا آغاز ۱۸ ویں صدی میں ہوا لیکن اس کو عروج میر ومرزا کے عہد میں حاصل ہوا۔ دبستان دلی مغلیہ اور دہلوی ہندی تہذیب وتمدن اور ترک ومغلیہ قومی کردار کا غماز ہے جس کی تعمیر وتشکیل میں ۱۸ ویں صدی اور ۱۹ ویں صدی کے سیاسی وسماجی انتشار کو بڑا دخل ہے۔ نورالحسن ہاشمی دہلویت کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> میرے نزدیک ایک خاص افتاد ذہنی یا مزاج شعری کا نام ہے جس کا ظہور مخصوص تمدنی وتہذیبی اثرات کی وجہ سے ہوا۔ دلی کا شاعر غم روزگار کا ستایا اور غم عشق کا مارا ہے۔
>
> (دلی کا دبستان شاعری: نورالحسن ہاشمی، ص ۱۳)

منشی وجاہت حسین جھنجھانوی اور نورالحسن ہاشمی کے مطابق دہلوی دبستان کی مندرجہ

ذیل خصوصیات ہیں۔

معنوی خصوصیات: (۱) تصوف وروحانیت یعنی واردات قلبی، داخلیت (۲) بلند خیال (۳) عشق او رہجر نصیبی، غم واندوہ کا بیان (۴) احساس (۵) انفرادیت (۶) امرد پرستانہ رجحان۔

لفظی خصوصیات: (۱) سادگی (۲) صفائی (۳) روانی (۴) فصاحت (۵) شگفتگی (۶) متانت وسنجیدگی (۷) شیرینی وگھلاوٹ (۸) فارسی تراکیب کا استعمال۔

دہلوی شعراء کا زیادہ زور بیان کی تزئین کے بجائے کیفیت پیدا کرنے پر ہے۔

ہر قدم پر تھی اس کی منزل لیک
سر سے سودائے جستجو نہ گیا
(میر)

حجاب رُخ یار تھے آپ ہی ہم
کھلی آنکھ جب کوئی پردہ نہ دیکھا
(درد)

جو گزری ہم پہ مت اس سے کہو ہوا سو ہوا
بلاکشان محبت پہ جو ہوا سو ہوا
(سودا)

دبستان رامپور

دبستان رامپور کی بنیادیں تو ۱۷۷۴ء میں ریاست کے قیام سے ہی پڑ گئی تھی اور دلی اور لکھنؤ کے مشاہیر اور اساتذہ سخن دربار رامپور سے وابستہ ہو چکے تھے۔ ۱۸۵۷ء سے قبل دبستان رامپور کے خطوط واضح ہو چکے تھے لیکن غدر کے بعد اس دبستان نے اپنے عروج کو حاصل کیا اور دلی ولکھنؤ کے پریشاں حال مشاہیر کی سرپرستی کی۔ دبستان رامپور افغانی اور کٹھیر ہندی وتہذیب و تمدن اور افغانی قومی کردار کا غماز ہے۔ جس کی تعمیر وتشکیل میں ۱۹ ویں صدی کے سیاسی وسماجی حالات کو دخل ہے۔ افغانی مزاج بانکپن، کجروی، آزادہ روی اور سپاہیانہ شان سے متصف ہے جس میں شوخی وظرافت، بے تکلفی اور جذبے وجلت کو اہمیت حاصل ہے اور نسلی برتری کا زعم شامل ہے۔ اس اعتبار سے دہلوی شعراء کے ہجراں نصیبی اور لکھنؤ شعراء کی خارجیت دونوں خصوصیات یہاں کے مزاج کے خلاف تھیں۔ اس لیے داغ وامیر کے یہاں دلی اور لکھنوی رنگ سے جداگانہ

خصوصیات دبستان رامپور کا حصہ ہیں۔ خصوصاً داغ کی شوخی اور چلبلا پن، صفائی وسادگی اور لہجہ دبستان رامپور کی دین ہے۔ اس سلسلے میں پروفیسر احتشام حسین لکھتے ہیں:

اس میں شک نہیں کہ رامپور کی دستگیری ہی نے انہیں داغ بنا کر چکایا۔
(اعتبار نظر: احتشام حسین، ص ۷۸)

دبستان رامپور کی مندرجہ ذیل خصوصیات ہیں۔

(۱) بانکپن اور مردانہ لہجہ (۲) شوخی اور چلبلا پن (۳) زبان کا بے تکلف استعمال (۴) ابتذال سے گریز (۵) حرماں نصیبی اور رونے دھونے سے گریز (۶) سادگی (۷) نسلی برتری کا اظہار، تعلّی (۸) رجائیت اور جدوجہد کا جذبہ (۹) محاورے اور روزمرہ کا لطف

لوگ بیمار تجھے کہتے ہیں
تیری آنکھیں تو بہت اچھی ہیں
(شیخ علی بیمار)

اشک امڈے ہیں مرے ابر سے کہہ دے کوئی
آبرو چاہے تو ہٹ کر مرے گھر سے برسے
(طالب)

ہزاروں گالیاں وہ دے رہے تھے بے خطا مجھ کو
جو پوچھا بات کیا ہے جل کے بولے بات کیا ہوتی
(محمود رامپوری)

شکست و فتح میاں اتفاق ہے لیکن
مقابلہ تو دل ناتواں نے خوب کیا
(محمد یار خاں امیر)

پیاری پیاری سی جو دیکھی صورت
شکوۂ جوروجفا بھول گیا
(نظام رامپوری)

مسکرا کر دیکھنے والے مجھے
یہ تری ترکیب میں سمجھا نہیں
(منے میاں صابر)

دبستان لکھنؤ

۱۸ ویں صدی کے ربع اول میں سلطنت دلی کے سیاسی انتشار کے سبب صوبۂ اودھ کی خود مختاری کی داغ بیل پڑی اور نادر شاہ درّانی اور ابدالی کے حملہ کے بعد دہلوی شعراء کی

ہجرتوں سے لکھنوی دبستان کو نشو ونما حاصل ہوا، جس کو شیخ قلندر بخش ناسخ نے عروج بخشا۔ اس سلسلے میں ابواللیث صدیقی لکھتے ہیں:

> ناسخ کو دبستان لکھنو کا بانی کہا جاتا ہے اور غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ دلی اور لکھنؤ کے فرق و امتیاز کو سب سے پہلے ناسخ نے متعین کیا اور ان خصوصیات کو اپنی شاعری میں ملحوظ رکھا۔
>
> (لکھنؤ کا دبستان شاعری: ابواللیث صدیقی)

دبستان لکھنؤ جدید ایرانی اور اودھی ہندی تہذیب و تمدن اور ایرانی النسل قومی کردار کا غماز ہے۔ دبستان لکھنؤ کی تعمیر و تشکیل میں ریاست اودھ کی خوشحالی اور فارغ البالی کے ساتھ شعیت کو بھی بڑا دخل ہے۔ شیعی عقائد کے نتیجے میں پیدا ہونے والی نفسیات میں جذبات کو گھونٹنے کے بجائے جذبات کے اخراج پر زور ہوتا ہے۔ منطقی استدلالی جوش کے ساتھ زبان و بیان پر قدرت حاصل کرنا اس مزاج کا حصہ ہوتا ہے۔ نورالحسن ہاشمی کے مطابق دبستان لکھنؤ کی مندرجہ ذیل خصوصیات ہیں۔

معنوی خصوصیات: (۱) خارجی مضامین، عورتوں کے زیور سراپا وغیرہ (۲) تمثیلی انداز بیان (۳) مضمون آفرینی اور خیال بندی (۴) ابتذال و عریانی۔

لفظی خصوصیات: (۱) رعایت لفظی (۲) قافیہ پیمائی (۳) مسلسل گوئی (۴) غرابت لفظی (۵) لغت سازی (۶) خوبی بندش (۷) محاورہ بندی

بوسہ نہ کیوں کہ شیر لے میرے مزار کا   ہوں میں شہید آہوے چشم نگار کا
(ناسخ)

بدن میں اس سہی قد کے ہو کیا حل   الف میں دیکھیے نکتہ کہاں ہے
(وزیر)

بے پردہ ہو گئے وہ لگاوٹ کے دھیان میں   بھیجیں گلوریاں مجھے انگیا کے پان میں
(امانت)

پہن کے ٹول کے کپڑے نہ ٹالیے وعدہ   نہیں پسند ہمیں ٹال ٹول کی باتیں
(رشک)

دروں بینی

دروں بینی علم نفسیات کی اصطلاح ہے جو انگریزی لفظ Introvert کا ترجمہ ہے۔ علم نفسیات کی رو سے دروں بینی شخصیت کا وہ فطری انداز ہے جس میں نفس انسانی ہر عمل کا مرکز و مصدر ہوتا ہے۔ دروں بینی انا کی زائیدہ ہوتی ہے جس کے تحت فرد اپنی ذات کو ہی تمام کائنات کا متبادل سمجھتا ہے اور معاشرے سے بے نیاز ہو جاتا ہے۔ تنقیدی اصطلاح میں دروں بینی سے مراد یہ ہے کہ شاعر اپنی ذات میں کھو جائے اور خارجی دنیا کے مطالعہ و مشاہدہ کی جگہ اپنی ذات کا مطالعہ و مشاہدہ اس کا مقصد ہو۔ اس کے اندر کی دنیا حکائی نہیں تخیلی ہوتی ہے جو خارجی دنیا سے زیادہ متحرک اور خوبصورت ہوتی ہے۔ اس وجہ سے شاعر معمولی معمولی چیزوں سے وہ سب کچھ حاصل کر لیتا ہے جو اس شے کی اصل میں شامل نہیں ہوتی۔ دروں بیں شاعر کی ذات میں اس کائنات سے ملتی جلتی ایک منفرد کائنات ہوتی ہے جو اس کی اپنی تخلیق کردہ ہوتی ہے۔ جہاں اس کی تمام خواہشوں اور ضرورتوں کی تکمیل ہوتی ہے۔ دروں بینی کی وضاحت کرتے ہوئے یوسف حسین خاں لکھتے ہیں:

> (دروں بیں شاعر کی پوشیدہ دنیائیں) خارجی عالم کی رنگارنگی سے جیسے وہ چمن اور گلستاں کے علامتی لفظوں سے یاد کرتا ہے کہیں زیادہ دلکش اور حسین ہوتی ہیں اس کو سرو سمن کی سیر کی حاجت نہیں ہوتی اس واسطے کہ اس کے دل کی طلسمی دنیا میں یہ سب کچھ تخیل و جذبہ کے فیض سے پہلے ہی موجود ہوتا ہے۔ دل تخیل کا اندرونی عالم ہے اس طرح گلشن سے تخیل کا خارجی عالم مراد ہے۔ غزل کا خارجی تجربہ بھی داخلی رنگ اختیار کر لیتا ہے۔
>
> (اردو غزل: یوسف حسین خاں، ص ۳۵)

خیال جلوۂ گل سے نشاط ہے میکش   شراب خانے کے دیوار و در میں خاک نہیں
(غالب)

صورت نہ ہم نے دیکھی حرم کی نہ دیر کی — بیٹھے ہی بیٹھے دل میں دو عالم کی سیر کی
(میر حسن)

سمجھائے کون بلبل غفلت شعار کو — محدود کر لیا ہے چمن تک بہار کو
عشق میں کیا لالہ و گل کیسا چمن کیسا قفس — میں ہی خود اپنا گلستاں میں ہی خود اپنا قفس
(جگر)

مندرجہ بالا اشعار میں دروں بینی کو ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔ شاعر اپنی داخلی دنیا کو خارجی دنیا کے مقابلے میں اس طرح پیش کرتا ہے کہ خارجی دنیا کے حسن میں بھی اضافہ ہوجاتا ہے۔

دولخت

لخت فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''ٹکڑا''۔ دولخت تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں ایسا شعر جس کے دونوں مصرع منفرد طور پر مکمل معنی کے حامل ہوں لیکن دونوں مصرع میں معنوی ربط نہ ہو یا دونوں مصرعوں میں ایک ہی بات کہی گئی ہو دولخت کہلاتا ہے۔ دولخت ہونا شعر کا بڑا عیب ہے ۔

تیرے میرے نام نئے ہیں درد پرانا ہے — تیز ہواؤں میں اب ہم کو دیپ جلانا ہے
(ندا فاضلی)

گلشن پر تو سب کا حق ہے کانٹے ہوں یا پھول — ٹکرانے کی قید نہ ہو تو شیشہ پتھر ایک
(مظفر حنفی)

مذکورہ اشعار دولخت ہیں۔

دوہا غزل

دوہا غزل ایسی غزل کو کہا جاتا ہے جس میں ہندی ہیئت اور وزن دوہا کا التزام ہوتا ہے۔ دوہا غزل میں ہم قافیہ و ہم ردیف صرف مطلع ہوتے ہیں اور غزل کے آخری مطلع میں شاعر کا تخلص ہوتا ہے جسے مطلع المقطع کہا جاسکتا ہے۔ دوہا غزل کا ہر مطلع پابند غزل کی طرح آزاد اور خود مکتفی ہوتا ہے۔ دوہا غزل کا تجربہ ڈاکٹر فراز حامدی نے کیا ہے ۔

بن سوچے جب فیصلے کر جاتے ہیں لوگ — برے نتیجے دیکھ کر پچھتاتے ہیں لوگ
بھائی چارے کو فراز اپناتے ہیں لوگ — جھگڑا اور فساد بھی کرواتے ہیں لوگ
(فراز حامدی)

ذم

ذم عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "برائی، ملامت کرنا"۔ اصطلاح میں ذم سے مراد کسی سنجیدہ شعر میں ایسے پہلو کے پیدا ہوجانے سے ہے جو تضحیک اور شرم کا باعث ہو یعنی وہ پہلو فحاشی اور عریانی کی طرف ذہن کو منتقل کرتا ہے یا اچھائی کے مقصد میں برائی کا پہلو غیر شعوری طور پر پیدا ہوگیا ہو۔ ذم کی تعریف کرتے ہوئے محمد عسکری لکھتے ہیں:

> ایسا مضمون شعر میں باندھنا یا لفظ کی ایسی ترکیب جس سے کوئی شرمناک مضمون پیدا ہو مثلاً ۔

اے تاج دولت بر سرت از ابتدا تا انتہا
(آئینہ بلاغت: محمد عسکری، ص ۱)

مذکورہ بالا مصرع کی تقطیع اس طرح ہوگی

اے تاج دو/لت بر سرت/از ابتدا/تا انتہا
مستفعلن/مستفعلن مستفعلن/مستفعلن

تقطیع کے بعد اس مصرع کا مطلب یہ ہوگیا کہ اے تاج (بادشاہ) شروع سے آخر تک ترے سر پہ دولاتیں جبکہ یہ مصرع ایک قصیدے کا ہے۔

شعر میں ذم کے پہلو عموماً غیر ارادی طور پر پیدا ہوجاتے ہیں جن کی طرف شاعر کی نظر نہیں جاتی۔ شعر میں ذم کے پہلو تین طرح سے پیدا ہوتے ہیں (۱) کسی شعر یا مصرع کی تقطیع میں الفاظ کا ٹوٹ کر الگ ہونا اور ان سے غلط معنی نکلنا جو شاعر کا مقصد نہیں ہوتے ہیں جیسے مذکورہ مصرع (۲) مصرع یا شعر کی قرأت اس طرح سے بھی ہوسکتی ہو کہ صوتی اعتبار سے لفظوں

کے حرف ایک دوسرے سے مل کر یا ٹوٹ کر غیر شائستگی پیدا کریں (۳) ایسے الفاظ کی شمولیت جن کے لغوی معنی تو شائستہ ہوں مگر عام بول چال میں ان کا مفہوم غیر شائستہ لیا جاتا ہو۔

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے — ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے
مت پوچھ کہ کیا حال ہے میرا ترے پیچھے — یہ دیکھ کہ کیا رنگ ہے تیرا مرے آگے
(غالب)

ان اشعار میں اطفال اور آگے کی ردیف نے ایک ذم کا پہلو پیدا کر دیا ہے۔

مصروف جو رہتے ہیں انہیں کچھ نہیں ملتا — خالی جو پھرو گے تو کوئی کام ملے گا
(شجاع خاور)

کام کا لفظ اپنے لغوی معنی کے علاوہ کچھ علاقوں مثلاً رامپور کی عام بول چال میں Sexual worker کے لیے استعمال ہوتا ہے اس لیے شعر کے مفہوم سے جڑ کر اس لفظ نے ذم کا پہلو پیدا کر دیا ہے۔

اے یار مجھ کو کام اجابت سے کیا رہا — وقتے کہ جب دعا ہی سے میں ہاتھ اٹھا چکا
(شوق شاہ جہاں پوری)

لفظ اجابت بہ معنی رفع حاجت کے لیے بھی استعمال ہوتا ہے جس نے شعر میں ذم کا پہلو پیدا کر دیا۔

پیدا کہاں ہیں ایسے پراگندہ طبع لوگ — افسوس تم کو میر سے صحبت نہیں رہی
(میر)

خبرداری ہے اس معشوق کے کوچہ میں جاے دل — کہ اطراف حرم میں ہے ہمیشہ ڈر حرامی کا
(ولی دکنی)

ان دونوں اشعار میں صحبت اور حرامی الفاظ میں ذم ہے۔

ذم اور رکاکت میں فرق یہ ہے کہ رکاکت میں کلام میں شعوری طور پر ایسے مضامین اور الفاظ استعمال کئے جاتے ہیں جن سے مبتذل جذبات کا اظہار ہو جبکہ ذم میں کلام میں مبتذل یا شرمناک پہلو پیدا ہو جاتا ہے شاعر کا مقصد اس کے برعکس ہوتا ہے۔

ذو بحرین غزلیں

ایسی غزل جس کے اشعار کے دونوں مصرع یا تو ایک بحر کی دو مزاحف بحروں میں ہوتے ہیں یا قریب الآہنگ علیحدہ علیحدہ بحروں میں ہوتے ہیں، ذو بحرین غزل کہلاتی ہے۔ ذو بحرین غزل میں شعر کے دونوں مصرعوں میں ارکان کی تعداد برابر ہوتی ہے یعنی دونوں مصرعوں میں بحر مسدس یا مثمن وغیرہ ہوتی ہے۔

ہونٹوں کے گلابوں کو چرا لینے سے پہلے — بالوں میں کوئی پھول کھلا دینا چاہیے
مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن — مفعول مفاعیل مفاعیلن فاعلن
بحر ہزج مثمن اخرب مکفوف محذوف الآخر — بحر ہزج مقبوض اشتر
(محمد علوی)

اک اشارے پہ اس کے کھیل گیا — اپنی قیمت ہی چکا دی میں نے
فاعلاتن مفاعلن فعلن — فاعلاتن فعلاتن فعلن
بحر خفیف مسدس مخبون مقطوع — بحر رمل مخبون محذوف
(مرتضیٰ راہی)

غبار راہ نے ساری ندامت اپنے سر لے لی — ہمارے واسطے تو محترم سب آئینے تھے
مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن — مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن فعولن
بحر ہزج مثمن سالم — بحر ہزج مثمن سالم محذوف
(ظہیر رحمتی)

ذو بحرین غزل کے لیے دونوں بحروں میں آہنگ کی قرابت ضروری ہے جیسا کہ مذکورہ مثالوں سے واضح ہے۔ یعنی اس بات کا احساس کم ہو کہ شعر کے مصرع الگ الگ بحر میں ہیں۔

ذو بحرین غزل قدیم عروضی تنقید کے مطابق معیوب ہے اور شاعر کے عجز بیان کی دلیل ہے لیکن جدید دور میں یہ ایک ہیئتی تجربہ ہے۔

تذکروں کی اصطلاح میں ذو بحرین غزل ایسی غزل کو کہا جاتا ہے جس کے ہم وزن

اشعار کی تقطیع مساوی طور پر دو مزاحف بحروں میں کی جاسکتی ہے یعنی ایسا آہنگ جو مشترک طور پر دو مزاحف بحروں کا آہنگ ہو۔ اس لیے ایسے آہنگ کو دونوں بحروں کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ عبدالغفور نساخ نے اپنے تذکرے میں ایک ایسی غزل پیش کی ہے جس کی بیں بحروں میں تقطیع کی جاسکتی ہے۔

ذوق

اصطلاح میں شعری ذوق اس اعلیٰ احساس کو کہا جاتا ہے جس کے سبب شاعر و قاری میں شعر سے محظوظ ہونے، شعر کو سمجھنے اور شعر و غیر شعر میں فرق و امتیاز کرنے کی فطری صلاحیت پیدا ہوتی ہے یعنی حسن و جمال کا احساس ذوق ہے۔ شعری ذوق اپنے اردگرد کے ماحول، تہذیب و ثقافت اور شعری روایت کا پروردہ ہوتا ہے۔ ذوق اجتماعی لاشعور کا وہ حصہ ہے جو سازگار ماحول میں ابھر کر سامنے آتا ہے اور روایت کے تسلسل کو قائم کرتا ہے۔ شعری ذوق کا تعلق وجدان سے ہے اور وجدان اصول نہیں بناتا بلکہ نتیجہ حاصل کرتا ہے۔ اصول سازی کا کام عقلی ہے۔ عقل وجدانی نتائج کے لیے منطقی ثبوت اور اصول فراہم کرتی ہے لیکن یہ ضروری نہیں کہ یہ ثبوت اور اصول نتیجے پر کامل دلالت کریں۔ ذوق شاعر و قاری کی اندرونی کیفیات اس کی شخصیت اور علم کی مجموعی ہیئت ہوتا ہے۔ کلاسیکی شعریات میں ذوق کی اصلاح کرنے اور شعری ذوق پیدا کرنے کے لیے روایتی اسالیب اور شعریات کے مطالعے پر زور دیا جاتا تھا۔ نظامی عروضی سمرقندی نے چہار مقالہ میں شاعری ذوق پیدا کرنے اور شعر کہنے کے لیے اساتذہ کے دس ہزار اشعار کے حفظ ہونے کی شرط بیان کی ہے۔ یہی شرط مصحفی نے بھی بیان کی ہے۔ شعری ذوق روایت کا تسلسل ہوتا ہے روایت کی حد نہیں ہوتا۔ ابن خلدون صاحب ذوق قاری کی صفات کو بیان کرتے ہوئے لکھتا ہے:

> جو شخص ذوق سے بہرہ مند ہے جب کوئی ایسی ترکیب سنتا ہے کہ بلاغت کی روش اور راہ میں جاری و ساری نہیں تو وہ قدرے تامل بلکہ بھی بلا تامل اور اپنے مجرد ملکۂ ذوق کی بنا پر اس کو پہچان کر منہ موڑ لیتا ہے۔
>
> (مقدمہ ابن خلدون مشمولہ نقد ادب، زریں کوکب، ص ۸۸)

مختصر یہ کہ شعری ذوق زبان و بیان، لفظ و معنی کے حسن کی شناخت ہے یا حسن مجرد کو لفظ و معنی میں ظاہر کرنے کا عمل ہے۔ شعری ذوق کی تشکیل میں مطالعۂ شعری اور علوم شعری دونوں معاون و مددگار ثابت ہوتے ہیں۔

معیار کے لحاظ سے ذوق کی تین قسمیں ہوتی ہیں۔

(۱) ادنیٰ ذوق: سطحی شعر و ادب سے لطف اندوز ہونے کی کیفیت کو ادنیٰ ذوق کہتے ہیں۔ ادنیٰ ذوق کا حامل قاری و شاعر حسن و جمال کی رنگارنگی، اس کی گہرائی و گیرائی سے ناواقف ہوتا ہے۔ اس میں نکتہ سنجی اور باریک بینی سے لطف واندوز ہونے کی صلاحیت نہیں ہوتی۔ وہ صرف ہنگامی جذبات سے مملو شعر و ادب سے وقتی طور پر محظوظ ہوتا ہے۔

(۲) اعلیٰ ذوق: نکتہ سنجی، باریک بینی اور حسن و جمال کی مختلف النوع کیفیات سے لطف واندوز ہونے کی صلاحیت اعلیٰ ذوق کہلاتی ہے۔ اعلیٰ ذوق کا حامل شاعر و قاری میں جذبات واحساسات کی گہرائی و گیرائی ہوتی ہے۔ وہ ہر ادنیٰ چیز میں بھی حسن و جمال کی کیفیت کو محسوس کر لیتا ہے اور اس کے نظم و ترتیب سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت رکھتا ہے۔

(۳) ذوق سلیم: حسن و جمال کی مثالی اور کامل ہیئت کا احساس اور اس سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت ذوق سلیم کہلاتی ہے۔ ذوق سلیم حسن و جمال کی اصلیت تک رسائی اور اس کے شعری اظہار سے عبارت ہے۔ شعر کے حسن و قبح اور اس کی اثر آفرینی کا تعین اصول وضوابط سے زیادہ ذوق سلیم کا مرہون منت ہوتا ہے دوسرے لفظوں میں جمالیات کا راست اور صائب احساس ذوق سلیم ہے۔

ربط

ربط عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "باندھنا، تعلق، لگاؤ، علاقہ۔" ربط تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں غزل کے شعر کے ایک مصرع کے مفہوم کو دوسرے مصرع کے مفہوم کے ساتھ باہم متعلق ہونے، جڑنے اور غزل کے تمام اشعار کو آہنگ کے

اعتبار سے ایک دھاگے میں پرونے کو ربط کہتے ہیں یعنی غزل میں ایک موڈ کا ہونا ربط ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ شعر میں خیالات و الفاظ کی ایسی منظم ترتیب جو شعر کی تفہیم کے لیے اور غزل میں ایک روانی اور تسلسل پیدا کرنے کے لیے ناگزیر ہو، ربط کہلاتی ہے۔ ربط کی دو نوعیتیں ہوتی ہیں (۱) مصرعوں کا ربط (۲) اشعار کا ربط۔ شعر کے مصرعوں میں دو طرح کا ربط ہوتا ہے ایک تو یہ کہ پہلے مصرع میں مضمون کی آدھی بات کہی جائے اور دوسرے مصرع میں اس کو پورا کیا جائے۔ دوسرے قسم کا ربط وہ ہوتا ہے کہ ایک مصرع میں مکمل بات کہی جائے اور دوسرے مصرع میں دوسری مکمل بات کہہ کر اس کو پہلے مصرع کے لیے تمثیل یا دلیل کے طور پر پیش کیا جائے۔

دل کسی اور سے مانوس و مخاطب نہ ہوا   میں نے چاہا تھا کہ جینے کا سہارا کرلوں
(شاد عارفی)

اس شعر میں پہلے مصرع میں مضمون کی آدھی بات کہی گئی ہے اور دوسرے مصرع میں اس کو پورا کیا گیا ہے۔

تکلف سے بری ہے حسن ذاتی   قبائے گل پہ گل بوٹا کہاں ہے
(غالب)

اس شعر میں پہلے مصرع میں بات کو مکمل طور پر ادا کیا گیا ہے اور دوسرے مصرع میں دوسری بات کہہ کر پہلے مصرع کی تمثیل کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔

عالم تمام میکدۂ حسن بن گیا   الٹا ہوا نقاب ہے صبح بہار کا
(اثر صہبائی)

اس شعر کے دونوں مصرع مضمون کے اعتبار سے الگ الگ ہیں، ان میں معمولی ربط ہے لیکن جب اس شعر میں مندرجہ ذیل اصلاح کی گئی تو دونوں مصرعوں میں گہرا ربط ہو گیا۔

عالم تمام میکدۂ حسن بن گیا   رخ بے نقاب دیکھ کے صبح بہار کا
گنگ و جمن کی موجیں چھلکا رہی ہیں گویا   ہم تشنہ لب ہیں لیکن یہ دلنشیں ہے گویا
(انور)

گنگ و جمن کی موجیں چھلکا رہی ہیں گویا   تشنہ لبوں سے کوثر بالکل قریں ہے گویا

دوسرا مصرع بے تعلق سا تھا اصلاح سے دونوں مصرع ہم مفہوم ہو گئے۔

(دستور الاصلاح: سیماب اکبرآبادی، ص ۱۳۰)

تمام غزل میں اشعار کے درمیان ربط، احساس کی شدت اور موڈ کی ہم آہنگی سے پیدا ہوتا ہے۔ جب غزل ایک موڈ کی ہوتی ہے تو اس کے اشعار میں ریزہ خیالی کے باوجود ایک معنوی ہم آہنگی ہوتی ہے جو کہ غزل کے ایک شعر کو دوسرے شعر سے مربوط کئے ہوئے ہوتی ہے۔ مثلاً مطلع میں ہجر کی کیفیت حاوی ہے تو ساری غزل پر یہ کیفیت حاوی رہتی ہے۔ حالانکہ دوسرے اشعار کے مضمون جدا جدا ہوتے ہیں۔

غیر لیں محفل میں بوسے جام کے   ہم رہیں یوں تشنہ لب پیغام کے
خستگی کا تم سے کیا شکوہ کریں   ہتھکنڈے ہیں چرخ نیلی فام کے
خط لکھیں گے گرچہ مطلب کچھ نہ ہو   ہم تو عاشق ہیں تمہارے نام کے

(مطلع) میں شاعر اغیار کی کامیاب قسمت پر رشک کرتا ہے اس کی بارگاہ تک اتنی رسائی بھی نہیں کہ انہیں جام شراب میسر ہو.... (دوسرا شعر) یہ چرخ بدنہاد کی ستم انگیزی ہے.... ان دونوں میں ربط نظر آتا ہے.... (تیسرا شعر) اظہار عشق ہے اور عاشق اپنے ارادہ سے محبوب کو مطلع کرتا ہے.... پہلے شعر سے کوئی تعلق ہے وہ لفظ پیغام کے استعمال کی بنا پر ہے۔

(اردو شاعری پر ایک نظر: کلیم الدین احمد، ص ۱۰ تا ۱۱)

شعر میں دو مصرعوں کے درمیان ربط ہونا لازمی امر ہے لیکن اشعار کے درمیان ربط ہونا ضروری نہیں ہے۔ جس غزل کے اشعار میں ربط ہوتا ہے وہ مربوط غزل کہلاتی ہے۔

رجائیت

رجاء عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''امید، بھروسہ۔'' رجائیت انگریزی اصطلاح Optimism کا ترجمہ ہے۔ اصطلاح میں زندگی اور کائنات کے روشن پہلوؤں سے واسطہ رکھنا، دنیا میں ہر حال میں جینے کی خواہش کرنا، دل کی تمناؤں اور خواہشوں

کی تکمیل کے لیے جدوجہد کرنا اور مستقبل پر بھروسہ کرنا، اس کے لیے پر امید ہونا، کائنات کو حسین اور خوبصورت سمجھنا اور احساس خوشی کے سہارے زندگی گزارنے کے پر امید خیال اور بلند حوصلگی کے جذبے اور عمل کو رجائیت کہتے ہیں۔ عبدالحق رجائیت کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> جرمن فلسفی لائبز کا نظریہ، استحسان، کہ "اچھی سی اچھی دنیا جو پیدا کی جا سکتی تھی وہ ہماری دنیا ہے...رجائیت کا یہ عقیدہ ہے کہ دنیا میں نیکی بدی پر غالب آجائے گی، امید پروری امید پرستی، خوش امیدی، طبیعت کا یہ رجحان کہ ہر معاملے کا انجام اچھا ہوگا۔

(اسٹینڈرڈ انگلش اردو ڈکشنری: عبدالحق)

اے نو آموز فنا ہمت دشوار پسند سخت مشکل ہے کہ یہ کام بھی آساں نکلا
(غالب)

کمر باندھو مقدر کے سہارے بیٹھنے والوں شکست عزم سے راہوں کے پیچ و خم نہ بدلیں گے
(ماہر لکھنوی)

یاد رفتہ چھوڑیے ساز غم نہ چھیڑیے جو گھڑی گزر گئی وہ گھڑی گزر گئی
(شفا گوالیاری)

آخری شمع ہوں میں میرا لہو جلنے دو اب مرے بعد ملے گا نہ اندھیروں کو ثبات
(خلیل)

مندرجہ بالا اشعار میں بلند حوصلگی اور پر امید مستقبل کی فضا موجود ہے اس لیے ان اشعار میں رجائیت ہے۔

ابوالاعجاز صدیقی نے رجائیت کی دو قسمیں بیان کی ہیں (۱) مجہول رجائیت۔ ایسی رجائیت جس میں عمل کے بجائے حالات کے بدلنے کا انتظار ہوتا ہے۔ (۲) فعال رجائیت۔ جس میں بہتر مستقبل کے لیے حالات کو بدلنے کی کوششیں کی جاتی ہیں۔ فعال رجائیت ترقی پسند شعراء کے یہاں بدرجۂ اتم موجود ہے۔

ردیف

عربی زبان کا لفظ ہے۔ جس کے لغوی معنی ہیں "وہ شخص جو ایک گھوڑے پر کسی سوار کے پیچھے سوار ہو۔ وہ لفظ جو مکرر مصرعوں کے آخر میں آوے"۔ ردیف علم قافیہ کی اصطلاح ہے جو اردو میں فارسی زبان کے ذریعے رائج ہوئی۔ اصطلاح میں شعر میں قافیے کے بعد واقع مستقر الفاظ فقرے یا کلمے ردیف کہلاتے ہیں۔ یعنی تمام غزل اور قصیدے وغیرہ میں ردیف کے الفاظ یکساں ہوتے ہیں اور قافیے کے الفاظ بدلتے رہتے ہیں۔ عربی علم قافیہ میں ردیف کا تصور نہیں تھا۔ طوسی کے مطابق ردیف فارسی شعراء کی ایجاد ہے بعد میں جس کا التزام عربی شاعری میں بھی کیا گیا۔ طوسی ردیف کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ایں حروف باشد یا کلماتے کہ بعد از روی موصول یا غیر موصول مکرر شود۔

(معیار الاشعار: طوسی، ص ۷۸)

طوسی کے نزدیک قافیے میں حرف وصل شامل ہوتا ہے اس کے بعد کے حروف یعنی خروج، نائرہ، مزید وغیرہ شامل ردیف ہیں۔ جس کی وجہ یہ ہے کہ تمام غزل وقصیدے میں یہ حروف یکساں ہوتے ہیں، ان میں تبدیلی واقع نہیں ہوتی۔ طوسی کے مطابق ردیف کے لیے تکرار الفاظ لازم ہے، تکرار معنی کی شرط نہیں ہے یعنی دو اشعار میں ردیف کے معنی جدا جدا ہو سکتے ہیں۔ لیکن اکثر علماء قافیہ کے نزدیک ردیف کے لیے حروف اور الفاظ کے ساتھ یکساں معنی کا ہونا لازمی ہے۔ ردیف کے معنی میں تبدیلی ردیف کا عیب ہے۔ اس سلسلے میں فقیر لکھتے ہیں:

> نزد خواجہ نصیر الدین طوسی در ردیف تکرار لفظ معتبر است نہ تکرار معنی و استقلال لفظ نیز نزد او در ردیف شرط نیست اما جمہور بر آنند کہ ردیف باید کہ کلمۂ مستقل باشد و ہمہ بیک معنی آید۔

(حدائق البلاغت: فقیر، ص ۱۸۳)

اردو میں دیبی پرساد سحر نے بھی ردیف کے لیے ایک معنی کی شرط کو بیان کیا ہے جبکہ نجم الغنی خاں نے طوسی کی رائے کو فوقیت دی ہے۔ اس تنازع میں معنی کے امکانات کے پیش نظر

طوسی اور نجم الغنی خاں کی رائے کو اولیت حاصل ہے اور ردیف کے لیے تکرار حرفی اور لفظی اور تلفظ میں یکسانیت کے علاوہ دیگر شرائط قابل قبول نہیں ہیں۔ تمام علمائے قافیہ اس امر پر متفق ہیں کہ ردیف کے لیے قافیے کا ہونا ضروری ہے۔ اس لیے غزل و قصیدے میں قافیے کے تعین کے بعد ردیف کا تعین ہوتا ہے۔ جن اشعار میں قافیہ غیر واضح ہوتا ہے اور ان میں یکساں لفظ دو معنی پر دلالت کرتا ہے ایسے اشعار میں مختلف المعنی لفظ ردیف نہ ہو کر قافیہ ہوتا ہے۔

یا مرا خوں بہا دیجیے یا مرا خوں بہا دیجیے

(ساحل فریدی)

اس مطلع کے مصرع اولی میں خوں بہا بمعنی خوں کی قیمت ہے اور مصرع ثانی میں خوں بہا بمعنی خون بہانا ہے۔ یہاں یہ دونوں الفاظ قافیہ ہیں اور دیجیے ردیف ہے۔ قافیے کے تعین کے بعد مستقل لفظ خواہ اپنے معنی بدلے یا نہ بدلے ردیف ہے۔

کینے والوں کا منھ بھر دیا خستہ گھر پہ سیمنٹ کر دیا

خوب اچھلتی ہے پگڑی مری بے سبب جنگ میں سر دیا

راہ روشن اندھیرے میں خود گھر میں رکھ لے اٹھا کر دیا

(ظہیر رحمتی)

ان اشعار میں بھر، کر، سر، قوافی ہیں اور دیا ردیف ہے۔ مطلع اور بعد کے شعر میں ردیف ''دیا'' دینا کا ماضی مطلق ہے جبکہ تیسرے شعر میں دیا بمعنی چراغ ہے۔ یہاں ردیف کے معنی مختلف ہیں۔ لیکن لفظ ''دیا'' کی حیثیت ردیف کی ہے۔ ردیف کا تعین ایک غزل و قصیدے کے اکثر اشعار کے تناظر میں ہوتا ہے۔ بعض اشعار میں مطلع سے ردیف کا تعین نہیں کیا جا سکتا ہے۔

رہزنوں کو ہے تحجر دیا گھر میں رکھ لے اٹھا کر دیا

اس مطلع میں لفظ ''دیا'' دو مختلف معنی کا حامل ہے اس لیے اس مطلع کو ذو قافتین کہا جا سکتا ہے لیکن پوری غزل کے تناظر میں لفظ دیا کی حیثیت ردیف کی ہے۔ مطلع میں ''دیا'' قافیہ ہونے کی صورت میں بعد کے اشعار میں پیسا اور سیا قوفی لائے جا سکتے ہیں۔ دکنی شعراء کے کلام کا جائزہ لیتے ہوئے پروفیسر سیدہ جعفر کو ردیف کے تعین میں تسامح ہوا ہے جس کی وجہ سے انہوں نے دکنی شعراء کی غزلیات میں قوافی کے واضح التزام کو ردیف قرار دے دیا۔ اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

شکل بھوش نے دجک یو بنائے آپ سے ساری دساوے نین میں جگ کے برس سولا کی ہوناری

(عادل شاہ ثانی)

اس غزل کے مطلع میں صرف ردیف ہے قافیہ نہیں اس طرح دوسرے شعر میں بھی قافیہ موجود نہیں۔

(تاریخ ادب اردو جلد پنجم: پروفیسر سیدہ جعفر و گیان چند جین، ص ۲۳۱)

مذکورہ مطلع سے یہ بات واضح ہے کہ یہاں قافیہ ہے ردیف نہیں ہے۔ اس طرح تمام مثالوں میں قوافی کا التزام ہے اور ہر مقام پر پروفیسر موصوفہ نے انہیں ردیف قرار دیا ہے۔

ردیف کے لیے شعر کے معنی اور قافیے کے معنی سے مناسبت رکھنا ضروری ہے بصورت دیگر ردیف شعر کا عیب ہو جاتی ہے۔ ردیف کے الفاظ میں حرکتوں کا مجہول و معروف ہونا بھی بڑا عیب ہے۔

کر دیے خط نے ترے عارض پر نور سیاہ ہو گیا مشک کی مانند یہ کافور سیاہ

پاس جو بیٹھ کے پڑھتے تھے غزل وہ گئے دن اب تو ناسخ بھی کرآتے ہیں ہم دور سے آہ

(ناسخ)

دوسرے شعر میں سیاہ کے مقصور الف کو ممدود کیا گیا ہے۔ جس سے لفظ کی ظاہری ہیئت اور تلفظ میں فرق پیدا ہو گیا ہے اس لیے ایسی ردیف عیب میں داخل ہے۔ ردیف کا لفظ منفصل ہو سکتا ہے لیکن اس صورت میں لفظ کے حروف میں کمی بیشی واقع نہیں ہونا چاہیے۔ ردیف کے لیے کلموں یا حرفوں کی تعداد مقرر نہیں ہے بلکہ مصرع کا بیشتر حصہ ردیف ہو سکتا ہے۔

روشنی ہے رہی، رہی نہ رہی عارضی ہے رہی، رہی نہ رہی

ان کے وعدوں کا کیا بھروسا ہے زندگی ہے رہی، رہی نہ رہی

(سحر افغانی)

ان اشعار میں پہلا لفظ قافیہ ہے بقیہ الفاظ ردیف ہیں۔

ردیف معیت

ایسی ردیف کو کہا جاتا ہے جو شعر کے معنی کے لحاظ سے زائد اور غیر ضروری ہوتی ہے یعنی ردیف کے لفظ کو شعر سے حذف کرنے کے بعد بھی شعر کے معنی مکمل رہتے ہیں۔ اس لیے

ردیف معیت ردیف کا عیب ہے۔

کہے جو یوسف انہیں کوئی تو یہ کہتے ہیں ہمیں بھی سمجھے ہو تم بیچنے کے قابل کا
(آتش)

اس شعر میں ''کا'' ردیف شعر کے معنی کے لحاظ سے زائد ہے'' بیچنے کے قابل'' فقرے پر شعر کے معنی مکمل ہو جاتے ہیں۔ اس لیے ''کا'' ردیف معیت ہے۔ یعنی ردیف کا حشو ہونا ردیف معیت ہے۔

رعایت لفظی

رعایت لفظی عربی زبان کا لفظ ہے، جس کے لغوی معنی ہیں'' نگہبانی، طرفداری، لحاظ۔'' رعایت لفظی تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں دو ایسے الفاظ یا جزو الفاظ جن کے درمیان معنوی ربط نہ ہو لیکن ان میں تلازماتی، حرفی یا صوتی نسبت کی وجہ سے ربط معنی کا شبہ ہو، انہیں ایک خیال میں اس طرح جوڑنے کو رعایت لفظی کہتے ہیں کہ ان سے کلام میں ایک سے زیادہ معنی کے قرینے پیدا ہو جائیں اور شعر میں مزید حسن پیدا ہو جائے۔ رعایت لفظی شعر کی بنیاد نہیں بلکہ اس کی تزئین ہے۔ رعایت لفظی پر روشنی ڈالتے ہوئے امداد امام اثر لکھتے ہیں:

> رعایت لفظی بجائے خود کوئی شے نہیں ہے اور شاعری سے اس کو کوئی تعلق ضروری نہیں ہے اگر بے تکلف رعایت لفظی کی صورت پیدا ہو جائے تو ایسی رعایت لفظی خالی از لطف نہیں ہے......رعایت لفظی تب ہی لطف دیتی ہے کہ باخود ہا الفاظ میں معنوی تعلق موجود ہو۔

(کاشف الحقائق: امداد امام اثر، ص ۲۸۰،۲۸۱)

عبد الرحمن نے مراۃ الشعر میں لفظی بدیعی محاسن کو رعایت لفظی کے تحت بیان کیا ہے۔ شمس الرحمن فاروقی رعایت لفظی کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> رعایت لفظی کے ذریعہ یا تو معنی کی توسیع ہوتی ہے یا ایسے معنی پیدا ہوتے ہیں جو شعر کے مضمون سے براہ راست متعلق نہیں ہوتے۔ رعایت

> اگر نہ بھی ہو تو معنی قائم ہو جاتے ہیں۔

(شعر شور انگیز جلد ۳: شمس الرحمن فاروقی، ص ۲۷۴)

کہا جی نے مجھے یہ ہجر کی رات یقیں ہے صبح تک دے گی نہ جینے
(نامعلوم)

اس شعر میں جی نے اور جینے میں رعایت لفظی ہے ان الفاظ کے معنی تو الگ الگ ہیں مگر املے اور تلفظ کی رعایت سے یہ الفاظ شعر میں رکھے گئے ہیں۔

گلے سے لگتے ہی جتنے گلے تھے بھول گئے وگرنہ یاد تھیں ہم کو شکایتیں کیا کیا
(آتش)

اس شعر میں ''گلے'' اور ''گلے'' کے یکساں املے اور معمولی تلفظ کے فرق کی وجہ سے ان الفاظ کی رعایت رکھی گئی ہے۔

یوں نہ باتیں چبا چبا کے کرو مہرباں بات ہے نبات نہیں
(درد)

بات اور نبات میں بیشتر اصوات کی یکسانیت کی وجہ سے شعر میں ان الفاظ کی رعایت پائی جاتی ہے اور نبات کی مناسبت چبانے سے ہے۔

بس کے روکا میں نے سینے میں ابھریں پے بہ پے میری آہیں بخیہ چاک گریباں ہو گئیں
(غالب)

اس شعر میں ''سینے'' اور بخیے میں لفظی رعایت ہے۔

چومتا ہوں لب شیریں تو خفا ہوتا ہے کیا شکر رنجی جاناں میں مزا ہوتا ہے
(وزیر)

شیریں اور شکر رنجی میں رعایت ہے۔

اس کے رخسار دیکھ جیتا ہوں عارضی میری زندگانی ہے
(شاکر)

رخسار اور عارضی میں رعایت ہے۔

رعایت لفظی مختلف قسم کی صنائع لفظی و معنوی کا ایک عمومی نام ہے جیسے صنعت تجنیس، ایہام، ضلع جگت وغیرہ۔

رقت

رقت عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "نرمی، پتلا پن، رونا"۔ اصطلاح میں غزل میں رنج والم، دکھ درد کی کیفیت کو رونے رُلانے کے مضامین یا فضا کے ساتھ باندھنا رقت کہلاتا ہے۔ رقت لکھنؤ کے جذباتی اسکول کا وصف خاص ہے۔ نزع، ماتم، مرگ، رونا دھونا رقت کے اہم مضامین ہیں ؎

شمعیں افسردہ جہاں، پھول ہیں پژمردہ جہاں　　دل کو اس گور غریباں میں پکارا ہوتا
(عزیز لکھنوی)

فقط اک گور ہے آگے خدا کا نام اے محشر　　کسی سے حال ارباب عدم دیکھا نہیں جاتا
(محشر عنایتی)

رقت اور سوز میں فرق یہ ہے کہ سوز میں غم کا بیان آہستگی اور دبی دبی کیفیت کے ساتھ ہوتا ہے جبکہ رقت میں بیان رونے رلانے کی کیفیت کے ساتھ ہوتا ہے۔ دوسرے یہ کہ سوز روحانی ترقی کا باعث ہوتا ہے جبکہ رقت ظاہری ہمدردی پیدا کرنے کا ذریعہ ہے۔

رقاقت

ایسے اشعار جن میں رقت کے مضامین کے اظہار میں بیان بے تاثیر ہو جاتا ہے، رقاقت کے حامل ہوتے ہیں یعنی رقت کی کیفیت کا بے اثر ہونا رقاقت ہے۔ فراق گورکھپوری لکھتے ہیں:

غزل میں رونے کا ذکر کرنا اپنے اوپر بڑی نازک اور اہم ذمہ داری لینا ہے۔۔۔ صفی کے دونوں اشعار میں رقاقت (رقت نہیں) اور کمزوری پیدا ہو گئی ہے۔

(اردو غزل گوئی: فراق گورکھپوری، ص ۳۴)

رقاقت رقت کی مبتذل شکل ہے فراق گورکھپوری کے نزدیک رقاقت شاعری نہیں تک بندی ہے۔

دیکھیے کیوں کوئی تربت ہوگی　　آپ کو مفت ندامت ہوگی
یہ عالم ہے کہ منہ پھیرے ہوئے عالم نکلتا ہے　　شب فرقت کا غم جھیلے ہوؤں کا دل نکلتا ہے
(صفی لکھنوی)

نشیمن پھونکنے والے ہماری زندگی یہ ہے　　کبھی روئے کبھی سجدے کیے خاک نشیمن پر
(بیخود)

رکاکت

رکاکت عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "ذلیل اور کمینہ ہونا"۔ رکاکت ابتذال کی ایک قسم ہے۔ اصطلاح میں رکاکت ایسے کلام میں پائی جاتی ہے جس میں جنسی اور فحش مضامین وخیالات کا اظہار رمز وکنایہ کی صورت میں کیا جاتا ہے۔ رکیک کلام میں فحش اور عریاں کلام کے مقابلے میں ذہن ایک دم غلط خیال کی طرف منتقل نہیں ہوتا ہے بلکہ انتقال ذہن ایک واسطے سے ہوتا ہے۔ مفہوم اور الفاظ کے درمیان ایک پردہ سا ہوتا ہے ؎

رات کو گھر کے کواڑان کے نہ کھل پاتے مگر　/　اور الفت سے دیے ہم نے جو دھکے کھل گئے
(ظفر)

دوپٹا آب رواں کا پڑا ہے سینہ پر　　بھلا کسی نے بھی دیکھے حباب در تہ آب
(آتش)

میری نگاہ مخاطب سے بات کرتے ہوئے　　تمام جسم کے کپڑے اتار لیتی ہے
(بشیر بدر)

بی بجا کے ہیرو ہیروئن لپٹ گئے　　قصہ بہت ہی پھر تو مزے دار ہو گیا
(محمد علوی)

مندرجہ بالا اشعار میں سطحی جنسی جذبات کا اظہار لذت اندوزی کے لیے کیا گیا ہے لیکن یہ اظہار بلاواسطہ نہیں ہے بلکہ معنی والفاظ کے درمیان ایک پردہ حائل ہے۔

رمز

رمز عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "قریب سے اشارہ کرنا، پوشیدگی کنایہ"۔ رمز علم بدیع کی اصطلاح ہے جو اردو میں عربی و فارسی زبانوں کے ذریعہ رائج ہوئی۔ اصطلاح میں رمز ایسے کنایے کو کہا جاتا ہے جس میں دو صفات یعنی لازم وملزوم کے درمیان بہت کم واسطے ہوتے ہیں۔ شعر میں بیان ہونے والا واقعہ تھوڑی سی پوشیدگی کے ساتھ اپنے ملزوم یعنی مرادی معنی پر دلالت کرتا ہے جیسے لمبے قد کا کنایہ حماقت سے کرنا۔ اکثر یہ دیکھا گیا ہے کہ لمبے قد کے لوگ بیوقوف ہوتے ہیں۔ یہاں لمبے قد اور بیوقوفی میں بہت کم فاصلہ ہے

بڑی آنکھیں تو ہیں اس آدمی کی مگر محدود بینائی ملی ہے
(اظہر عنایتی)

اس شعر میں محدود بینائی کا ہونا تنگ ذہن اور محدود فکر کا کنایہ ہے۔ محدود بینائی محدود دیکھنے پر دلالت کرتی ہے اور محدود دیکھنا محدود معلومات پر دلالت کرتا ہے، محدود معلومات محدود فکر پر دلالت کرتی ہے۔

بیٹھے لب آب جو یہ اک دم پہنچائیں سبو پہ سبو ایک دم
(مومن)

اس شعر میں سبو پر سبو پہنچانا زیادہ شراب نوشی کا کنایہ ہے۔

رنگ

رنگ فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "لون، فام، رنگت، روپ، قسم، نوع، انداز، طرز"۔ رنگ تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں شاعر کے اسلوب اور اس کی خاص طرز ادا اور طرز فکر کو رنگ کہا جاتا ہے۔ مرزا غالب اپنی غزل کے متعلق لکھتے ہیں:

> میری غزل گوئی کی ابتدا تھی کہ ناسخ مرحوم کا دیوان دہلی میں پہلے پہل پہنچا۔ شیخ کی سخن سنجی کی تمام شہر میں دھوم مچ گئی۔ میں نے اور مومن نے ان کا تتبع

ہونا چاہا۔ ہم لوگوں نے شیخ مرحوم کے رنگ میں مشق کلام کرنا شروع کیا مگر شیخ کا رنگ ہم لوگوں میں نہ آیا۔ مومن مشق کے بعد ویسے ہو گئے جیسے ان کا رنگ دیکھا جاتا ہے اور ہم میر کے رنگ میں در آئے۔
(مشمولہ: کاشف الحقائق، امداد امام اثر، ص ۴۳۴)

رنگ کی اصطلاح طرز فکر اور مزاجی کیفیت کے لیے زیادہ استعمال ہوتی ہے جیسے تصوف کا رنگ، فلسفے کا رنگ، حزن وملال کا رنگ وغیرہ۔ اس لحاظ سے رنگ وہ قائم شدہ اور معروف طرز و اسلوب ہے جو انفرادی اسلوب کی تشکیل میں ایک اہم عنصر کی حیثیت رکھتا ہے اور انفرادی اسلوب میں دوسرے عناصر کے امتزاج سے ایک نیا رنگ ابھرتا ہے۔

رنگینی

رنگین فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "تلون، آرائش، بناو سنگار، خوش مزاجی"۔ رنگینی تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں شعر میں مختلف قسم کے الفاظ وخیالات کو ایک خیال کے تحت مناسبت ورعایت کے ذریعہ خوش اسلوبی سے پیش کرنا یعنی شعر میں کسی شے کا تلازمہ استعمال کرنا رنگینی ہے۔ رنگین شعر واضح تشبیہہ واستعارے پر مبنی ہوتا ہے جس کے حوالے سے شعر کے ذیلی مضامین بیان ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ شعر کے اسلوب میں خوش مزاجی، جمال پرستی اور زندہ دلی کی کیفیت کو بھی رنگینی کہتے ہیں۔ بحر الفصاحت میں نجم الغنی خاں نے نثر کے حوالے سے رنگینی کو تلازمۂ خیال سے ہی تعبیر کیا ہے۔ میر تقی میر تاباں کی شاعری کے حوالے سے رنگین نثر میں رنگینی کی اصطلاح استعمال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> اس کی زبان میں رنگینی اور پاکیزگی گلاب کی پنکھڑی سے بڑھ کر تھی۔ گلستان سخن کا نازک دماغ بلبل اس کی فکر رنگین کا اسپ تازی، موسم بہار کی پھولوں کی خوشبو سے مہکتی ہوا کے گویا قدم بقدم چلتا تھا یہ درست ہے کہ اس کی شاعری کا میدان گل وبلبل کے لفظوں ہی میں ختم ہے لیکن پھر بھی اس کی شاعری بہت رنگین ہے۔

(تذکرہ نکات الشعراء: میر تقی میر، مترجمہ حمیدہ خاتون، ص ۹۹)

کلیم الدین احمد حسرتؔ کے مندرجہ ذیل اشعار کے حوالے سے رنگینی کی اصطلاح استعمال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

حسن کرشمہ ساز کا بزم فیض عام ہے　　جان بلا کشاں بھی آج غرق موج نور میں
اس نے مجھے دکھادیا ساغر مہ اچھال کر　　آج بھی کچھ کمی نہیں چشمک برق طور میں
(حسرت موہانی)

ان اشعار میں بظاہر رنگینی تخیل "موج نور" "چشمک برق نور" کا وجود ہے۔

(اردو شاعری پر ایک نظر: کلیم الدین احمد، ص ۲۲۳)

پروفیسر محمد حسن رنگینی کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

رنگینی سے الفاظ کی رنگینی مراد نہیں لی گئی ہے بلکہ شعر سے پیدا ہونے والی کیفیت کی رنگینی مراد ہے۔۔۔لفظ کہیں تشبیہ ہے تو کہیں استعارہ کہیں مجاز مرسل ہے تو کہیں کنایہ، کہیں علامت ہے تو کہیں ایہام اور ان حیثیتوں سے ان کے درمیان مختلف قسم کے رشتے ابھرتے ہیں اور نئے تلازمے پیدا ہوتے ہیں۔ پھر ہر لفظ کی اپنی موسیقی اور مصرع یا شعر کی اپنی مجموعی موسیقی بھی ہوتی ہے اور ہر لفظ کی اپنی تصویری اور محاکاتی فضا۔۔رنگینی اس موسیقی اور اس تمثالی فضا سے پیدا ہونے والی کیفیت ہے۔

(مشرق ومغرب میں تنقیدی تصورات کی تاریخ: محمد حسن، ص ۱۷۲)

اس لحاظ سے رنگینی دوطرح کی ہوتی ہے۔ لفظی اور معنوی۔ لفظی رنگینی کی دو نوعتیں ہوتی ہیں۔(۱) واضح تشبیہ واستعارہ اور تلازمہ خیال ۔(۲) رنگ Colour اور نور کی تصویر کاری۔ معنوی رنگینی میں زندہ دلی، جمال پرستی نظربازی اور خوش اسلوبی کی کیفیت ہوتی ہے ۔

قد حلقۂ کماں اسی حسرت میں ہوگیا　　تیر ہدف کبھی نہ ہماری ہوئی دعا
(تاباں)

اس شعر میں کمان کا تلازمہ استعمال کیا گیا ہے ۔

آتا ہے فاتحہ کو وہ گل رو رقیب ساتھ　　لاتا ہے خار قبر پہ میری بجائے گل
(تاباں)

اس شعر میں گل کا تلازمہ استعمال کیا گیا ہے ۔

کسی کی مست نگاہوں میں ڈوب جا اظہر　　بڑا حسین سمندر ہے خودکشی کے لیے
(اظہر عنایتی)

حشر میں لے کے چلو مطرب ومعشوق وسبو　　غیر کے گھر میں کبھی رات بھی ہو جاتی ہے
(عدم)

اللہ اللہ تیری آنکھوں کا چھلکتا ہوا کیف　　جیسے مستی میں الٹ دے کوئی پیمانے چند
(اختر شیرانی)

اس شہر میں اک لڑکی بالکل ہے غزل جیسی　　پھولوں سا بدن والی خوشبو سی اداؤں میں
(بشیر بدر)

مندرجہ بالا اشعار میں جمال پرستی، خوش طبعی اور زندہ دلی کا قوی عنصر پایا جاتا ہے ان اشعار میں لفظی ومعنوی دونوں طرح کی رنگینی ہے۔

روانی

روانی فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "بہاؤ، تیزی۔" راوانی تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں روانی شعر میں خیالات والفاظ کی ایسی ترتیب کو کہتے ہیں جس سے شعر کی قرأت وتفہیم میں کوئی رکاوٹ پیدا نہ ہو، شعر کے مصرع پڑھنے میں جگہ جگہ ٹوٹیں نہیں، ان میں ثقالت نہ ہو بلکہ شعر کے مصرعوں اور خیال میں پانی کے بہاؤ کی سی کیفیت ہو، ہمواری ہو۔

فیض احمد فیض روانی کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

روانی کے معنی یکساں حرکت کے ہیں۔ اب الفاظ تو حرکت کرتے نہیں پڑھنے والے کا ذہن حرکت کرتا ہے اور اس حرکت کی یکسانی ان تصورات کے باہمی تعلق پر منحصر ہے جو الفاظ اس کے ذہن میں منضبط کرتے ہیں اگر الفاظ کا پیدا کردہ صوتی اور معنی تصور ہر بعد کے لفظ کے تصور میں آسانی سے تحلیل ہوتا اور گھلتا ملتا چلا جائے گا پڑھنے والے کے ذہن کو ایک آسائش اور فرحت کا احساس ہوگا اس کو ہم روانی کہتے ہیں۔

(میزان: فیض احمد فیض، ص ۴۴)

اس طرح شعر میں دو قسم کی روانی ہوتی ہے۔

(۱) خارجی روانی اس کی دو نوعیتیں ہوتی ہیں (الف) شعر کی بحر مروجہ قومی موسیقی کے لحاظ سے رواں اور مسحور کن ہو۔ (ب) شعر کے بھوری آہنگ میں الفاظ کی اصوات میں بہاو ہو، ان میں کی رکاوٹ نہ ہو۔ (۲) خیالات کی روانی یعنی الفاظ کے درمیان گہری معنوی مناسبت ہو اور ایک خیال سے دوسرے خیال تک ذہن تیزی و بہاو کے ساتھ منتقل ہوتا چلا جائے۔

روانی اور سلاست میں فرق یہ ہے کہ سلاست مفرد الفاظ اور تراکیب کے صوتی و معنوی بہاو اور لفظ کے قریب الفہم ہونے کا نام ہے جب کہ روانی پورے مصرع اور شعر کے بہاو کو کہتے ہیں۔ یہ ضروری نہیں کہ سلیس الفاظ کے استعمال سے مصرع میں روانی موجود ہو۔ اس سلسلے میں عبد الرحمن لکھتے ہیں:

> بعض اوقات لفظ سلیس بھی ہوتا ہے اور مانوس بھی لیکن ترکیب میں آ کر ناہموار ہو جاتا ہے۔۔۔ الفاظ کا ترکیب کے بعد بھی ہموار اور رواں ہونا بھی ضروری ہے اور ترکیب کا اولین حسن سمجھا جاتا ہے۔

(مرأۃ الشعر: عبد الرحمن، ص ۷۷)

بعض اوقات سلیس اور خوشگوار آوازوں کے آپس میں ٹکرانے سے سخت آواز پیدا ہوتی ہے جو شعر کی روانی پر اثر انداز ہوتی ہے مثلاً۔

ہم نے تو پر فشانی نہ جانی کہ ایک بار
پرواز کی چمن سے سو صیاد کی طرف
(میر)

اس شعر میں پر فشانی کا "ن" اور "نہ" کا "ن" اور سو کی "س" اور صیاد کا "ص" آپس میں مل کر روانی کو متاثر کر رہے ہیں۔

اس کی چشم سیہ ہے وہ جس کے
کتنے جی مارے اک نگاہ کے بیچ
(میر)

اس شعر میں سیہ اور "ہے" کی "ہ" نے آپس میں مل کر شعر کی روانی کو مجروح کر دیا۔

تو کہے مجھ سے بگڑ کر تجھے ہم کیا جانیں
میں کہوں تجھ سے لپٹ کر تجھے ہم جانتے ہیں

دیتی ہے مژدہ ناصیہ سائی ترے در پر
اک سجدہ جو کرتا ہوں تو کہتی ہے جبیں اور

آپ جن کے قریب ہوتے ہیں
وہ بڑے خوش نصیب ہوتے ہیں
(نوح ناروی)

جلیل ان کے کہے کی لاج رکھنا
بھری محفل میں دیوانہ کہا ہے
(جلیل نعمانی)

آؤ مل جل کر فزوں افسانۂ موسیٰ کریں
تم بھی پردہ اٹھاؤ ہم بھی پردہ کریں
(بشیر درزانی)

مندرجہ بالا اشعار میں خیال و الفاظ کی روانی اور ہمواری کی کیفیت کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔

روایت

روایت عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "بات نقل کرنا، شعر نقل کرنا"۔ اصطلاح میں روایت ان امور کو کہا جاتا ہے جن کا سفر ماضی سے حال تک مسلسل ہوتا ہے اور جنھیں عصری معاشرہ آدرش کا درجہ دیتا ہے یا مستحسن سمجھتا ہے۔ یعنی کسی شے کا ماضی سے حال تک رائج ہونا روایت ہے۔ معاشرتی طور طریقے، رسم و رواج، تصورات و عقائد، اقدار وغیرہ روایت کا حصہ ہوتے ہیں۔ تہذیب و ثقافت روایات کے مجموعہ کا نام ہے۔ چونکہ روایت کے بنیادی معنی نقل در نقل ہے اس لیے روایت کے مفہوم میں فطری ہم آہنگی Naturalization کا مفہوم شامل نہیں ہے۔ اس اعتبار سے وہ اعمال و افعال جن کا تسلسل ماضی سے حال تک بدستور ہوتا ہے لیکن نظریہ یا تصور زائل ہو جاتا ہے رسم و رواج کہلاتے ہیں۔ روایت کے مفہوم میں قدامت اور پرانے پن کے معنی بھی شامل ہیں۔ ادبی اصطلاح کے طور پر روایت ماضی سے حال تک تسلسل کے ساتھ آنے والا مذاق سلیم ہے جو ادبی معاشرے کی رگ و پے سرایت کیے ہوئے ہوتا ہے۔ عابد علی عابد ادبی روایت کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ادبی روایت در اصل ان اصطلاحات، تشبیہات و استعارات، علائم و رموز اسالیب زبان و بیان، پیرایہ ہائے ابلاغ، اظہار، اشارات و تلمیحات، ذوق سلیم اور انتقاد کے متعلق تصورات اور فنکار اور مخاطب کے

درمیان ان تمہیمات پر مشتمل ہوتی ہے جن کے معنی واضح ہوتے ہیں اور جن
کے استعمال کی سند نہیں مانگی جاتی۔

(اصول انتقاد ادبیات: عابد علی عابد، ص ۵۸)

پروفیسر قیم حنفی روایت کی اہمیت و افادیت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

روایت کی حیثیت فن اور فکر کے ارتقا میں اساسی ہوتی ہے اس
حقیقت سے قطع نظر زندہ اور فعال حقیقتوں سے مملو روایت بیک وقت آئندہ
حقیقتوں کو محرک اور اس کے امتحان کی حیثیت بھی رکھتی ہے وہ ماضی و حال
دونوں زمانوں میں ایک ساتھ زندہ رہتی ہے۔

(مشمولہ شعر و حکمت حیدرآباد، شمارہ نمبر ۲، ص ۲۰)

روایت بہت سی جدتوں کو اپنے جلو میں سمٹے ہوئے ہوتی ہے۔ ہر جدت اپنے استحکام اور استقلال کے بعد روایت کا حصہ بن جاتی ہے۔ جدت تجربے پر مبنی ہوتی ہے اور صالح تجربہ بقول آل احمد سرور روایت کے بطن سے پیدا ہوتا ہے۔ اس لیے ایسے تجربات جن کا تعلق روایت سے استوار نہیں ہو پاتا، تجربۂ محض ہوتے ہیں، انہیں کبھی شرف قبولیت حاصل نہیں ہوتا۔ روایت ادبی مزاج کی اساس ہے، جن پر نئی عمارتیں تعمیر ہوتی ہیں لیکن روایت پرستی جو ارتقائی عمل سے بیگانہ ہوتی ہے، اس میں اپنے عصر سے ہم آہنگ ہونے کی صلاحیت مفقود ہوتی ہے۔ اس لیے جدت پسندوں کے نزدیک یہ عمل مستحسن نہیں ہے بلکہ ایک دشنام کے مترادف ہے۔ عصری ضرورتوں کے بموجب اخلاقی و جمالیاتی اقدار کے لحاظ سے روایت دو قسم کی ہوتی ہے۔

(الف) صحت مند روایت: صحت مند روایت وہ ہوتی ہے جو ماضی سے حال تک عصری تقاضوں سے ہم آہنگ ہوتی ہے اور یکساں طور پر ایک آدرش کی حقیقت رکھتی ہے۔ صحت مند روایت میں گہرائی و گیرائی اور آفاقی صداقت ہوتی ہے۔

(ب) غیر صحت مند روایت: غیر صحت مند روایت عصری اقدار اور ضرورتوں سے ہم آہنگ نہیں ہوتی۔ اس میں قوت نمو نہیں ہوتی اس لیے ایسی روایت فرد کے لیے ذہنی کشمکش کا باعث ہوتی ہے جس کی وجہ سے آہستہ آہستہ وہ اپنا وجود کھو دیتی ہے۔

روایتی غزل

روایتی غزل ایسی غزل کو کہا جاتا ہے جس میں نئے زمانے میں ماضی کے فرسودہ جذبات و احساسات و خیالات، پیرایۂ اظہار، لفظیات اور زبان کو استعمال کیا گیا ہو۔ ایسی غزل لفظ و معنی کی سطح پر عصری حسیت اور عصری تقاضوں سے بیگانہ ہوتی ہے، اس میں تخلیقی نمو نہیں ہوتا، وہ صرف قدیم شعراء کے طرز و اسلوب کی تقلید و اتباع ہوتی ہے اور ہیئت و فن کے جامد اصولوں کا نمونہ ہوتی ہے یعنی روایتی غزل روایت پرستی کے مترادف ہوتی ہے۔

نے ہاتھ میں تلوار نہ دامن پہ کوئی داغ	تم قتل کرو ہو کہ کرامات کرو ہو

(کلیم عاجز)

چاک کرنے کو ہی تھا میں دامن ہوش و خرد	میرے کانوں میں کسی کی یہ صدا آئی کہ بس

(رئیس رامپوری)

مذکورہ بالا اشعار کو روایتی غزل کے اشعار کہا جا سکتا ہے۔

روزمرّہ

وہ مرکب یا غیر مرکب الفاظ جو اہل زبان کی عام بول چال میں مستعمل اور مروج ہوتے ہیں روزمرہ کہلاتے ہیں۔ عام طور سے روزمرہ میں کنایہ اور مجاز مرسل کے معنی ہوتے ہیں۔ تجلی نعمانی روزمرّہ کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

جو الفاظ اور جو خاص ترکیبیں اہل زبان کی بول چال میں زیادہ
مستعمل اور متداول ہوتی ہیں ان کو روزمرہ کہتے ہیں۔

(موازنۂ انیس و دبیر: تجلی نعمانی، ص ۳۰)

پانچ سات، ارد گرد، مرنا جینا، آئے دن، صبح و شام، وغیرہ روزمرہ ہیں۔ اس طرح کے مستعمل الفاظ کی ترتیب بدلنا یا ان کے مترادف الفاظ استعمال کرنا روزمرہ کے خلاف

ہوتا ہے۔ صبح و شام کی جگہ صبح رات، آئے دن کی جگہ آئے روز استعمال کرنا غلط ہے۔
روزمرہ کے صحیح استعمال سے شعر میں فصاحت پیدا ہوتی ہے۔ روز مرّہ اور محاورہ میں فرق یہ ہے
کہ فعل کی صورت میں جملے میں محاورے کی جزوی شکل بدل جاتی ہے جبکہ روزمرہ کی جملے میں
شکل نہیں بدلتی۔ روز مرّہ کنایہ و مجاز مرسل کے ذیل میں ہوتا ہے اور محاورہ استعارہ کے

ے
جوانی ہے دل آجانے کے دن ہیں — عقل مندو! یہ سمجھانے کے دن ہیں
(شاد عارفی)

اس شعر میں ''دل آجانا'' محاورہ ہے اور ''عقل مندو'' روزمرہ ہے حالانکہ یہ لفظ قواعد
کی رو سے غلط ہے لیکن روز مرّہ میں بطور طنز استعمال ہوتا ہے۔

زبان کا شعر

زبان کے شعر سے مراد یہ ہے کہ شعر میں سادہ خیال، عمومی روز مرّہ کی زبان اور گفتگو
کے بے تکلف اور سادہ لہجہ کو استعمال کیا جائے۔ زبان کے شعر میں فکر و جذبات کی گہرائی اور
وسعت اہم نہیں ہوتی بلکہ صرف ایک بے تکلف اور برجستہ فضا کا ہونا کافی ہوتا ہے۔

اتنی ہی تو بس کسر ہے تم میں — کہنا نہیں مانتے کسی کا
وفا کریں گے نباہیں گے بات مانیں گے — تمھیں بھی یاد ہے کچھ یہ کلام کس کا تھا
واعظ خطا معاف کہ انسان ہم تو ہیں — بن جائیں گے فرشتہ نہ کچھ آدمی سے ہم
لطف مے تجھ سے کیا کہوں زاہد — ہائے کمبخت تو نے پی ہی نہیں
(داغ)

ہزاروں گالیاں وہ دے رہے تھے بے خطا مجھکو — جو پوچھا بات کیا ہے جل کے بولے بات کیا ہوتی
(محمود رامپوری)

اور باتیں تو ٹھیک ہیں لیکن — یہ نہ مانی کہ نیند آتی ہے
ارے یہ کوچۂ قاتل ہے تو یہ — مگر اُٹھو بلا کا آدمی ہے
(قمر عشی)

نام کیوں لیں کسی کے کوچہ کا — اک جگہ جا رہے ہیں کام سے ہم
(محشر عنایتی)

زبان کی شاعری کو لہجے کی شاعری بھی کہا جاتا ہے۔ کیونکہ ایسی شاعری میں لہجہ ہی اہم
ہوتا ہے جو شعر میں ایک لطف پیدا کرتا ہے۔ زبان کی شاعری دبستان رامپور کا خاص وصف ہے۔

زمین

غزل کے اشعار میں قافیہ، ردیف اور بحر کے التزام کو زمین کہتے ہیں لیکن غزل میں
قافیہ کی تبدیلی سے زمین نہیں بدلتی ہے بلکہ غزل کی زمین میں بحر اور ردیف کو اہمیت حاصل
ہے۔ البتہ ایک غزل میں ان تینوں امور کا التزام لازمی ہے۔ مثلاً

ے
یہ گفتگو کا دور کہیں آخری نہ ہو — ممکن ہے اس کے بعد ملاقات ہی نہ ہو
(فرید عشی)

ایسا نہ ہو کہ ہونٹوں پہ نام نبی نہ ہو — جو سانس لے رہے ہو کہیں آخری نہ ہو
(اظہر عنایتی)

ان دونوں اشعار میں ردیف قافیہ اور بحر ایک ہے یعنی زمین ایک ہے۔

اپنی مخالفت کا کوئی سلسلہ نہ ہو — میں چاہتا ہوں کوئی مجھے چاہتا نہ ہو
(ظہیر رحمتی)

مندرجہ بالا شعر میں ردیف اور بحر کی یکسانیت کی وجہ سے زمین ایک ہی ہے قافیہ بدلا
ہوا ہے۔ زمین کی وضاحت کرتے ہوئے نجم الغنی خاں لکھتے ہیں:

> مراد ردیف و قافیہ سے ہے قید بحر کے، اکثر شعرائے ریختہ ایسا بھی
> کرتے ہیں ایک زمین میں ایک غزل لکھ کر اسی زمین میں قافیہ بدل کر دوسری غزل
> لکھتے ہیں۔

(بحر الفصاحت: نجم الغنی، ص ۶۵)

مذکورہ بالا اقتباس سے واضح ہے کہ دو غزلوں کی زمینوں کے تعین میں صرف بحر اور
ردیف ملحوظ خاطر ہوتی ہے، قافیہ نہیں۔

زود گوئی

زود فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''جلد۔'' زود گوئی تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں سوچ سمجھ کر، غور و فکر کے ساتھ بغیر کسی تامل کے بہت جلد شعر کہنے کو زود گوئی کہتے ہیں۔ یعنی تمام فنی اور معنوی معیارات کو پیش نظر رکھ کر لمحوں میں شعر کہنا زود گوئی ہے۔ زود گوئی کا تعین شاعر کے تامل سے ہوتا ہے شعر سے نہیں۔ مصحفی اور اقبال کے سلسلے میں یہ مشہور ہے کہ وہ اتنے زود گو تھے کہ شعر کی تخلیق اس طرح کرتے تھے جیسے کوئی حافظے میں محفوظ اشعار روانی کے ساتھ لکھتا ہے۔ زود گوئی اور پر گوئی میں فرق یہ ہے کہ زود گوئی شاعر کی طبیعت کی روانی اور تیزی فکر کی دلیل ہے جبکہ پر گوئی زود گوئی کے اوصاف کے ساتھ کئی اسالیب اور موضوعات پر قدرت رکھنے سے عبارت ہے یعنی کسی خاص موضوع اور اسلوب میں تیزی سے شعر کہنا زود گوئی ہے اور ہر موضوع و اسلوب میں تیزی سے شعر موزوں کرنا پر گوئی ہے۔

زور

زور فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''طاقت، قوت۔'' زور تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں زور بیان کی وہ خاصیت ہے جو شاعر کے مطمح نظر کو پوری قوت کے ساتھ سامع و قاری پر ظاہر کرتی ہے یعنی شاعر جس خیال، جس جذبہ یا منظر کو پیش کرنا چاہتا ہے وہ اس طرح شعر میں ادا ہو کہ قاری و سامع کو شاعر جتنا متاثر اور متحرک کرنا چاہتا ہے وہ اتنا متاثر اور متحرک ہوں۔ مسعود حسن رضوی ادیب زور کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> کلام کے زور سے مراد یہ نہیں ہے کہ بہت دقیق لغت یا بہت شاندار الفاظ استعمال کئے جائیں بلکہ اس طرح مطلب ادا کیا جائے کہ جو کیفیت شاعر دکھانا چاہتا ہے وہ پورے طور پر آنکھوں میں پھر جائے جو تصویر وہ کھینچنا چاہتا ہے اس کا نقش اُجاگر ہے، دل کی جو حالت بیان کرنا چاہتا ہے اس میں کوئی کمی نہ رہ

> جائے اور جس جذبہ کو وہ ابھارنا چاہتا ہے وہ پورے طور پر ابھرے۔
> (ہماری شاعری معیار و مسائل: مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۸۱)

جوش اور زور میں فرق یہ ہے کہ جوش شاعر کی وہ اندرونی کیفیت ہے جو شعر میں ظاہر ہونے کے بعد یہ ظاہر کرتی ہے کہ شاعر کس جذبہ و خیال سے کتنا متاثر ہوا ہے۔ زور شاعر کے کلام کی وہ خاصیت ہے کہ شاعر اپنے قاری و سامع میں جذبہ و خیال کی جو کیفیت پیدا کرنا چاہتا ہے بس وہ ہی کیفیت ان پر پوری طرح طاری ہو۔ شاعر اپنے مطمح نظر کو اس طرح ظاہر کرتا ہے کہ قاری و سامع ایک طرح سے مسحور ہو جائیں اور وہی کہیں کہ جو شاعر کہنا چاہتا ہے۔ جوش کہنے والے کی صفت ہے اور زور سامع و قاری پر اس کی اثر پذیری۔

عمر ساری تو کٹی عشق بتاں میں مومنؔ — آخری وقت میں کیا خاک مسلماں ہوں گے
(مومنؔ)

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے — دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا
(غالبؔ)

باغباں نے آگ دی جب آشیانے کو مرے — جن پہ تکیہ تھا وہی پتے ہوا دینے لگے
(ثاقبؔ لکھنوی)

ان اشعار میں زور بیان ظاہر ہے۔

تیری دوری سے کے وحشت نہیں اے رشک گل — گل نے ٹکڑے کر دیا اپنا گریباں باغ میں
(آبادؔ لکھنوی)

اس شعر میں زور کم ہے لیکن جب آتشؔ نے دوسرے مصرع میں مندرجہ ذیل اصلاح کی تو شعر میں زور پیدا ہو گیا۔ ع۔ گل نے ٹکڑے ٹکڑے کر ڈالا گریباں باغ میں۔

ٹکڑے ٹکڑے کی تکرار نے شعر میں بڑا زور پیدا کر دیا۔

علم معانی کی رو سے زور مضمون کی ایک تاکید ہے مثلاً جب یہ کہا جائے ''تم وہاں چلے جانا'' اس جملے میں ایک عرض، ایک رائے، ایک تمنا ہے، چاہو تو چلے جانا، چاہو مت جانا، زور نہیں ہے۔ جب ہم اس جملے کو یوں بولتے ہیں ''تمہیں وہاں جانا ہے'' اس جملے میں جانا پر زور دیا گیا ہے اب جانے والے کی مرضی کا دخل کم ہو گیا اور جب یہ کہا جائے کہ ''تمہیں وہاں جانا ہی ہے'' اس جملے میں جانا پر مکمل زور ہے اب جانے والے کی مرضی کی گنجائش بالکل ختم ہو گئی۔

اس طرح زور معنی کی شدت سے عبارت ہے۔ معنی کی یہ شدت مضمون و خیال کی کیفیت پر منحصر ہوتی ہے۔ زوردار شعر وہی ہوتا ہے جس میں لفظ و معنی کی بہترین ہم آہنگی ہو اور وہ پوری طرح قاری کو شاعر کے مقصد کے مطابق متاثر کرے۔

سادہ خیال

سادہ خیال سے مراد ایسے مرکزی خیال سے ہے جس کے ساتھ یا تو اس کے قریبی تلازمات شامل ہوں یا اس خیال کے ساتھ اس کے مشابہات بہت قریب اور نزدیک کے ہوں۔ مثلاً پھول کے خیال کے ساتھ کانٹوں یا باغ ہوا وغیرہ کا خیال آنا یا پھول کے خیال کے ساتھ رخسار کا خیال اس کے قریبی تلازمات اور مشابہات ہیں۔ سادہ خیال عصری عقل عامہ اور عام احساس کے مطابق ہوتا ہے۔ عبدالرحمن نے مراۃ الشعر میں سادہ خیال کی مندرجہ ذیل مثالیں پیش کی ہیں ۔

وہ فراق اور وہ وصال کہاں — وہ شب و روز و ماہ و سال کہاں
تھی وہ اک شخص کے تصور سے — اب وہ رعنائی خیال کہاں
جمع کرتے ہو کیوں رقیبوں کو — اک تماشا ہوا گلہ نہ ہوا
کتنے شیریں ہیں ترے لب کے رقیب — گالیاں کھا کے بد مزہ نہ ہوا
مجھ تک کب ان کی بزم میں آتا تھا دور جام — ساقی نے کچھ ملا نہ دیا ہو شراب میں

(غالبؔ)

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائیں گے — مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے

(ذوقؔ)

ملنا ہو تو باغ میں آنا دونوں مل کر رقص کرینگے — فصل بہاراں ساتھ میں لانا دونوں مل کر رقص کرینگے

(مرتضی فرحتؔ)

مذکورہ اشعار کا مرکزی خیال سادہ ہے جو عام احساس اور عقل عامہ کے لحاظ سے آسان ہے۔

سادگی

سادگی لفظ سادہ سے مشتق ہے۔ سادہ فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''خالص، بیوقوف''۔ اصطلاح میں سادگی سے مراد یہ ہے کہ شعر میں باندھا گیا خیال واضح، صاف اور سادہ ہو، پیچیدہ نہ ہو، نہ ہی شعر کے الفاظ مشکل اور مغلق ہوں، شعر عام فہم اور عام احساس سے مطابقت رکھتا ہو یعنی سادگی سادہ خیال اور سادہ الفاظ سے مرکب ہوتی ہے۔ سادگی کی وضاحت کرتے ہوئے مولانا حالی لکھتے ہیں:

> سادگی سے صرف لفظوں کی سادگی مراد نہیں ہے بلکہ خیالات بھی ایسے نازک اور دقیق نہ ہونے چاہئیں جن کے سمجھنے کی عام ذہنوں میں گنجائش نہ ہو۔ محسوسات کی شارع عام پر چلنا، بے تکلفی سے سیدھے راستے سے ادھر اُدھر نہ ہونا اور فکر کو جولانیوں سے باز رکھنا اسی کا نام سادگی ہے۔۔۔ایسا کلام سادگی کے دائرے میں داخل سمجھنا چاہیے جو اعلیٰ اور اوسط درجہ کے آدمیوں کے نزدیک سادہ ہو۔
>
> (مقدمہ شعر و شاعری: الطاف حسین حالیؔ، ص ۸۶)

یعنی سادگی علم اور ذوق کے لحاظ سے اعلیٰ اور اوسط درجے کے لوگوں کا مشترکہ عمومی مزاج ہے، اس میں ادنیٰ طبقہ شامل نہیں ہے۔ اس لحاظ سے سادگی بیان کی وہ خاصیت ہے جس میں عام خیالات عام اور مانوس الفاظ میں ادا کر دیے جاتے ہیں یعنی ان میں تشبیہ و استعارات کی بہتات نہیں ہوتی اور نہ ہی گہرے فلسفیانہ اور متصوفانہ مضامین و خیالات کو پیش کیا جاتا ہے، جن تک ایک عام ذہن نہیں پہنچ سکے۔ اس کے ساتھ ہی سادہ شعر کی زبان عام اور مستعمل ہوتی ہے۔ جس کے سبب شعر کی تفہیم بہت جلد ہو جاتی ہے۔ شبلی نعمانی سادگی ادا کے اصول بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> اجزاء کی وہ ترتیب قائم رکھی جائے جو عموماً اصلی حالت میں ہوتی ہے۔
> (۱) اجزائے کلام اپنی اپنی مقررہ جگہ سے زیادہ نہ ہٹنے پائیں۔ (۲) مضمون کے جتنے اجزاء ہیں ان کا کوئی بھی جز نہ رہ جائے جس کی وجہ سے یہ معلوم ہو کہ بیچ میں خلا رہ گیا۔
>
> (شعر العجم جلد چہارم: شبلی نعمانی، ص ۶۷۔۶۸)

سادگی کی اصطلاح تذکروں میں استعمال کی گئی ہے۔ مصحفی نے ریاض الفصحا میں اس اصطلاح کو برتا ہے۔۱۹ ویں صدی کے آخر میں سادگی کی اصطلاح مغربی تنقیدی اصطلاح Simple کے ترجمے کے طور پر استعمال کی گئی۔ حالی نے ۱۸۱۸ء کے کالرج کے لیکچر کی وساطت سے ملٹن کے شعری نظریات کو اردو تنقید میں رائج کیا۔

جس کو تیرا خیال ہوتا ہے اس کو جینا محال ہوتا ہے
کون جانے ہے غیر حق تجھ بن جو کہ حاتم کا حال ہوتا ہے
(شاہ حاتم)

ہستی اپنی حباب کی سی ہے یہ نمائش سراب کی سی ہے
(میر)

ہم ہیں مشتاق اور وہ بیزار یا الٰہی یہ ماجرا کیا ہے
(غالب)

مندرجہ بالا اشعار سادگی کی اعلیٰ مثال ہیں۔

سپاٹ پن

سپاٹ ہندی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "صاف، سادہ، ہموار، ایک سا"۔ اصطلاح میں شعر میں ایسی صفائی اور سادگی جس میں اثر پذیری نہ ہو سپاٹ پن کہلاتی ہے یعنی دلگدازی سے عاری صرف سادہ اور صاف شعر سپاٹ کہلاتا ہے۔ شعر کا یہ سپاٹ پن انداز بیان میں ہوتا ہے جس سے قاری و سامع کے جذبات متحرک نہیں ہو پاتے اور اس میں ایک استعجابی کیفیت پیدا نہیں پاتی۔ سادہ اور صاف شعر جب اپنی اثر پذیری کھو دیتا ہے تو وہ سپاٹ ہو جاتا ہے۔ نورالحسن ہاشمی میر مہدی مجروح کی شاعری کے حوالے سے سپاٹ پن پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> مجروح کی زبان میں صفائی، سادگی اور محاورہ بندی زیادہ ہے بلکہ بسا اوقات سادگی بالکل سپاٹ ہو جاتی ہے۔
>
> (دلی کا دبستان شاعری: نورالحسن ہاشمی، ص ۲۷۱)

دل ہی سمجھے ہے کچھ تڑپ کو مری برق میں لطف اضطراب کہاں
طور جس آگ نے جلایا ہے ہم وہ دل میں چھپائے بیٹھے ہیں
واں ستم تک دریغ ہے ہم سے یاں توقع میں ہیں عنایت کے
دل کو کوئی بچا سکے کیوں کر اس کے انداز ہیں قیامت کے
(میر مہدی مجروح)

مذکورہ اشعار میں کوئی لفظی و معنوی ندرت ایسی نہیں ہے جس سے قاری حیرت واستعجاب کی کیفیت سے دوچار ہو۔ اس لیے ایسے اشعار سپاٹ ہیں۔

سرقہ

سرقہ عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "چوری، ڈکیتی"۔ "سرقہ تنقیدی اصطلاح ہے جو اردو میں عربی و فارسی زبانوں کے ذریعے رائج ہوئی۔ اصطلاح میں سرقہ ایسے معیوب عمل کو کہا جاتا ہے جس کے تحت کسی شاعر کے مکمل شعر یا اس کے ایجادی مضمون و معنی کو بغیر کسی حوالے کے دوسرا شاعر قصداً اختیار کر لیتا ہے یعنی دو شاعروں کے یہاں ایک شعر یا خاص مضمون و معنی کا یکساں ہونا سرقہ ہے۔ سرقے کے حکم کے لیے اس امر کا علم لازمی ہے کہ ایک شاعر نے دوسرے شاعر کے معنی و مضمون کو قصداً اختیار کیا ہے بصورت دیگر شعر و مضمون کی یکسانیت سرقہ نہیں کہلاتی ہے بلکہ اسے توارد کہا جاتا ہے۔ اس سلسلے میں نیاز فتحپوری تفتازانی کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> سرقے کا حکم اس وقت لگایا جا سکتا ہے جب اس امر کا یقین ہو کہ شعر ثانی شعر اول سے ماخوذ ہے اور جب اخذ نہ ہو تو یہ کہنا چاہیے کہ فلاں شاعر اس مضمون کو پہلے کہہ چکا ہے۔
>
> (گنجینۂ تحقیق: یکتو دموہانی، ص ۱۱۳)

عربی علمائے بلاغت نے سرقہ کے ذیل خاص مضمون و معنی پر زور دیا ہے یعنی ہر مقام پر دو اشعار میں معنی و مضمون کا یکساں ہونا سرقہ نہیں ہے بلکہ کسی شعر سے خاص نکتے یا خاص بات کو اڑانا سرقہ ہے۔ عبدالقاہر جرجانی کے نزدیک مندرجہ ذیل تین امور سرقے کے حکم سے باہر

ہیں (۱) دو شاعروں میں کسی یکساں مقصد کی وجہ سے معنی و مضمون کا مساوی ہونا جیسے دونوں شاعر محبوب کی نزاکت کا ذکر کرتے ہوئے کسی ایک نتیجے پر پہنچتے ہیں (۲) دو شاعروں کے یہاں تشبیہات و استعارات کا استعمال جس میں زبان کا ہر فرد شامل ہے (۳) روز مرہ، محاورے، ضرب الامثال کا استعمال۔ ان تمام امور کی عدم موجودگی میں دو اشعار میں مضمون و معنی، طرز ادا اور اسلوب کی یکسانیت بغیر کسی ندرت کے موجود ہونا سرقہ ہے۔ اس لیے مضمون و معنی میں سرقے کے تعین کے لیے دقیق استدلال کی ضرورت ہوتی ہے۔ کسی کے مضمون کو اس سے بہتر طریقے سے پیش کرنا سرقہ نہیں بلکہ اس صورت میں ایک شاعر دوسرے شاعر کا مضمون چھین لیتا ہے۔ اس سلسلے میں ابو ہلال عسکری لکھتے ہیں:

> اگر کوئی معنی کو پورے الفاظ کے ساتھ کسی شاعر سے اخذ کرتا ہے تو وہ سرقہ کہلاتا ہے اور اگر بعض الفاظ کے ساتھ لیتا ہے تو سلخ کے حکم میں ہوگا لیکن اگر کوئی کسی معنی اور مضمون کو دوسرے سے اخذ کرتا ہے اور ان کو اپنے الفاظ کا نیا جامہ ملبوس کرا کر خوب سے خوب تر بنا دیتا ہے تو یہ اس کا زیادہ مستحق ہے کہ اس معنی و مضمون کی نسبت اس کی طرف کی جائے۔

(الصناعتین: ابو ہلال عسکری مشمولہ تاریخ نقد ادب: زریں کوکب، ص ۱۵۶)

عربی و فارسی زبانوں میں سرقے کے چار اقسام بیان کی گئی ہیں۔ (۱) انتحال (۲) سلخ (۳) المام (۴) نقل۔ اردو میں سرقے کے ان چار اقسام کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے (۱) سرقۂ ظاہر (۲) سرقۂ غیر ظاہر

سرقۂ ظاہر

سرقۂ ظاہر ایسے سرقے کو کہتے ہیں جس کے تحت کسی شعر کو مکمل طور پر یا الفاظ کی تبدیلی کے ساتھ اختیار کر لیا جاتا ہے۔ سرقۂ ظاہر میں الفاظ کی دلالتیں، ترکیب، مضمون، معنی اور اسلوب دونوں اشعار میں مساوی اور یکساں ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں نجم الغنی خاں لکھتے ہیں:

> سرقہ ظاہر وہ ہے کہ اگر دونوں شعروں کو کسی عاقل کو سنایا جائے تو وہ حکم لگا دے کہ ان میں سے ایک شعر کی اصل دوسرا ہے۔

(بحر الفصاحت: نجم الغنی خاں، ص ۱۰۶۱)

مذکورہ بالا سرقے کی تینوں اقسام سرقۂ ظاہر میں شامل ہیں۔

جائیں مشتاقوں کے لب تک آئیاں   بل بے ظالم تیری بے پروائیاں

یہ شعر بیدار نے شیدا کا چرا لیا ہے۔

بھیک امیر شہر کے دینے کا انداز   سکہ ایسے پھینکا کانسا ٹوٹ گیا

یہ شعر منظر واحدی کا ہے جسے طفیل چترویدی نے چرایا ہے۔

سرقۂ غیر ظاہر

سرقۂ غیر ظاہر ایسے سرقے کو کہا جاتا ہے جس کے تحت ایک شعر کے مضمون و معنی کو الفاظ اور پیرایۂ ادا کی تبدیلی کے ساتھ مختلف انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔ سرقۂ غیر ظاہر استفادہ کے قریب ہوتا ہے۔ سحر سرقۂ غیر ظاہر کے سلسلے میں لکھتے ہیں:

> سرقۂ غیر ظاہر وہ ہے کہ معنی کو قلب کر دیں یا اور پیرائے میں ادا کریں اور التباس میں بھی کم ہو۔

(معیار البلاغت: سحر، ص ۵۰)

اکثر علمائے بلاغت کے نزدیک سرقۂ غیر ظاہر مقبول اور روا ہے۔ جس کی وجہ یہ ہے کہ اس طرح کے سرقے میں پرائے مضمون و معنی سے دوسرے معنی اور کچھ مختلف معنی پیدا ہونے کے امکانات ہوتے ہیں۔ اس لیے اس طرح کے عمل کو سرقہ کہنے کے بجائے استفادہ کہنا زیادہ درست ہے۔ سرقۂ غیر ظاہر سے شاید ہی کسی شاعر کو مفر ہو۔ قاضی جرجانی کے مطابق اس طرح کا سرقہ کہنہ اور دیرینہ عیب ہے اس عیب سے کوئی نہیں بچ سکتا۔ اس اعتبار سے مضمون آفرینی یعنی مضمون سے مضمون بنانا سرقۂ غیر ظاہر ہی کی ایک قسم ہے اسی لیے عبدالواسع ہانسوی نے سرقے کو ایک صنعت قرار دیا ہے۔ اردو میں سرقۂ غیر ظاہر کو چربہ بھی کہا جاتا ہے۔

چربہ فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "باریک ہرن وغیرہ کی جھلی نقش تصویر یا کسی نقش پر رکھ کر موقلم سے اس تصویر وغیرہ کا عکس، نقل اتار لینا، دودھ کی ملائی۔" اردو میں چربے کی اصطلاح عام طور سے زبانی تنقید میں رائج ہے اس سلسلے میں بشیر بدر لکھتے ہیں:

> کبھی کبھی قدیم شاعروں کے مشہور اشعار ایسے دھوکے دے جاتے ہیں کہ ان کی آواز بازگشت اپنے الفاظ میں پیش کرتے ہیں یا ان کے شعر کا

جے با اتار لیتے ہیں۔

(آزادی کے بعد اردو غزل: بشیر بدر، ص ۸۷)

دست رنگیں سے خوں بہاں میرا   یہی کافی ہے خوں بہا میرا
(میر)

اگر حنا ترے ہاتھوں سے خوں بہا دل کا   تو لوں گا دست نگاریں سے خوں بہا دل کا
(محبت)

تفاوت قامت یار اور قیامت میں ہے کیا ممنوں   وہی فتنہ ہے لیکن یاں ذرا سانچے میں ڈھلتا ہے
(ممنون)

ترے سرو قامت سے اک قد آدم   قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں
(غالب)

ہائے سرخی ترے رخسار کی ہنگام عتاب   جتنا بگڑے ہے تو اتنا ہی سنور جاتا ہے
(محمد یار خاں امیر)

غصے میں نیا رنگ نکالے ہیں پری رو   جیوں جیوں یہ بگڑتے ہیں سنور جاتے ہیں کیسے
(شہیدی)

شام سے کچھ بجھا سا رہتا ہوں   دل ہوا چراغ مفلس کا
(میر)

نت ہی قائم خموش رہتا ہوں   کس تہی دست کا چراغ ہوں میں
(قائم چاندپوری)

مذکورہ ہر دو اشعار مضمون و الفاظ کے اعتبار سے ایک دوسرے کے قریب ہیں لیکن تمام اشعار میں مضمون کی کیفیت جدا جدا ہے۔

سرمستی و سرشاری

سرمست فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "نشے میں چور، متوالا۔" سرمستی و سرشاری تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں شعر کے انداز بیان اور اس کے آہنگ سے

سامع و قاری میں رقص و نغمہ اور شراب کے سے ملے جلے سرور اور سرشاری کی سی کیفیت پیدا کرنے کو سرمستی کہتے ہیں۔ سرمستی کا تعلق انداز بیان سے ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ خمریات پر مبنی اشعار میں ہی سرمستی کا عنصر پایا جائے بلکہ غم انگیز اور درد انگیز واردات و واقعات کا بیان بھی سرمست لہجے میں کیا جا سکتا ہے لیکن شرط یہ ہے کہ قاری و سامع میں سرمستی و سرشاری کی کیفیت پیدا ہو جائے۔ سرمست اشعار سے بے چینی یا انتشار کی کیفیت کا احساس نہیں ہوتا ہے بلکہ ان میں ٹھہراو اور خوش رنگی پائی جاتی ہے۔ اس سلسلے میں عبدالرحمٰن بجنوری لکھتے ہیں:

> شاعرانہ جذبات اور وجدان میں ایک ایسی کیفیت بھی واقع ہوتی ہے جس کو سرمستی سے مترادف کہا جا سکتا ہے جس میں شاعر آفتاب اور ماہتاب کو اپنے کف دست میں اٹھا لیتا ہے۔
>
> (محاسن کلام غالب: عبدالرحمٰن بجنوری، مشمولہ دیوان غالب نسخۂ حمیدیہ، ص ۸۲)

سرمستی، شاعر کا اپنے جذبات کی دنیا سے سرشار اور بے خود ہو جانے کی کیفیت ہے اور جب شاعر خود اس کیفیت سے دوچار ہوتا ہے تو وہ اپنے سامع و قاری کو بھی اسی کیفیت سے آشنا کرتا ہے

نینداس کی ہے دماغ اس کا ہے راتیں اس کی ہیں   تیری زلفیں جس کے شانوں پر پریشاں ہو گئیں
(غالب)

دکھائی دیے یوں کہ بیخود کیا   ہمیں آپ سے بھی جدا کر چلے
(میر)

بادل جھومے، برسے کھیلے اور مہکے گلزار   دل سے میری لہر اٹھی یا زلف تری لہرائی
(میکش اکبرآبادی)

آخر شب وہ ستاروں کی سرکتی ہوئی چھاؤں   میں وہیں بیٹھ گیا رات جہاں لہرائی
(نشور واحدی)

باغ جنت پہ گھٹا جیسے برس کر کھل جائے   سوندھی سوندھی تری خوشبو نے بدن کیا کہنا
(فراق گورکھپوری)

سرمستی کو سرشاری بھی کہا جاتا ہے۔

سرخوشی

سرخوشی فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "سرور، اعتدال کا نشہ"۔ اصطلاح میں شعر میں اپنے گردو پیش سے باخبر رہتے ہوئے نشے کی سی کیفیت کو سرخوشی کہتے ہیں۔ سرمستی میں شاعر اپنے جذبات کی دنیا میں اتنا محو ہوتا ہے، ان سے اتنا لطف اندوز ہوتا ہے کہ اسے اپنے گردو پیش کی خبر ہی نہیں رہتی لیکن سرخوشی میں شاعر اس مستی کے ساتھ اپنے گردو پیش سے بھی باخبر رہتا ہے یعنی معتدل سرمستی سرخوشی کہلاتی ہے۔ سرخوشی کے شعر میں جذبے کے ساتھ عقل کی کارفرمائی ہوتی ہے۔

ہیں زوال آمادہ اجزا آفرینش کے تمام　　مہر گردوں ہے چراغ رہگزر باد یاں

لاف دانش غلط و نفع عبادت معلوم　　درد یک ساغر غفلت ہے چہ دنیا و چہ دیں

(غالب)

سطحیت

سطحیت سطح سے مشتق ہے۔ سطح عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "چھت، اوپری رُخ"۔ اصطلاح میں سطحیت ایسے شعر میں پائی جاتی ہے جس میں صرف کسی شے کے خارجی ڈھانچے سے وابستہ خیال کو اوپری انداز میں، اوپری جذبات کے ساتھ پیش کیا گیا ہو۔ خیال کی سطحیت کیفیت کے شعر میں بھی ہو سکتی ہے لیکن کیفیت کے شعر میں جذبات اس قدر موجود ہوتے ہیں جو قاری اور سامع کو ایک دم متاثر کرتے ہیں اور تادیر قائم رہتے ہیں۔ سطحی شعر میں نہ تو گہرے جذبات موجود ہوتے ہیں اور نہ خیال کی گہرائی یعنی سطحی شعر کسی بھی اعتبار سے پُر اثر نہیں ہوتا ہے بقول شمس الرحمٰن فاروقی اگر کیفیت کا شعر سامع و قاری پر جذباتی کیفیت طاری کرنے میں ناکام ہوتا ہے تو وہ شعر سطحی ہو جاتا ہے۔ اس لحاظ سے سطحیت کی دو قسمیں بنتی ہیں۔ (۱) خیال کی سطحیت (۲) جذبات کی سطحیت۔

جگر کی چوٹ اوپر سے کہیں معلوم ہوتی ہے　　جگر کی چوٹ اوپر سے نہیں معلوم ہوتی ہے

(نوح ناروی)

زر ملا گھر ملا غلام ملا　　میں نہ ملتا تو تم کیا ملتا

خط میرا پھینک دیا یہ کہہ کر　　ہم سے دفتر نہیں دیکھے جاتے

وہ جھگڑتے ہیں جب رقیبوں سے　　بیچ میں مجھ کو سان لیتے ہیں

(داغ)

چھنکا چھنکا ترے اس نمک کا　　نہ لیتا جو مزا تو تھا بن نمک کا

(انشا)

مذکورہ بالا اشعار میں جذبات و خیالات کی سطحیت ملاحظہ کی جا سکتی ہے یعنی ان اشعار میں نہ تو کوئی گہری بات کہی گئی ہے نہ ان کا انداز بیان ایسا ہے جس سے گہرے جذبات کا اندازہ ہو۔

سکتہ

سکتہ عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "کامہ، فلسٹاپ اور ایک بیماری جس میں آدمی کی حس و حرکت جاتی رہتی ہے اور مریض مثل مردہ کے معلوم ہوتا ہے، قرآن پڑھنے میں مقامات مخصوص پر ٹھہر جانا ہے"۔ سکتہ عروضی اصطلاح ہے جو اردو میں عربی و فارسی زبانوں کے ذریعے رائج ہوئی۔

اصطلاح میں کسی بحر کے رواں اور مساوی آہنگ میں کسی زحاف یا اصول کے سبب آہنگ میں ایسی تبدیلی اور ٹھہراو کے پیدا ہو جانے کو سکتہ کہا جاتا ہے جس سے ذوق سلیم مانوس نہیں ہوتا ہے۔ عام طور سے شعر میں سکتہ پیدا ہو جانے اور شعر کے بے بحرا ہونے کو مترادف معنی میں استعمال کیا جاتا ہے لیکن ان دونوں اصطلاحوں میں فرق ہے۔ بے بحرا شعر عروضی قواعد اور نظامِ آہنگ کے مطابق نہیں ہوتا ہے۔ جبکہ سکتے کی صورت میں شعر عروضی قواعد اور نظام آہنگ کے مطابق ہوتا ہے جو غزل و قصیدے کے مسلسل آہنگ یا بحر کے رواں آہنگ سے

مختلف ہوتا ہے اس لیے شعر کی قرأت میں ایک جھٹکا پیدا ہو جاتا ہے۔ سکتہ صدر و ابتداء اور عروض وضرب کے بعض زحافات کی وجہ سے پیدا ہو جاتا ہے۔ فقیر بحر ہزج مسدس اخرب مقبوض محذوف کے ذیل میں سکتے کو بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> کلیہ دریں وزن اینست کہ اگر صدر و ابتدا اخرب آید حشوش مقبوض خواہد بود اگر اخرم آید حشوش اشتر خواہد بود لاغیر و عروض وضرب یا مقصور خواہد آمد یا محذوف وایں اختلاف زحاف را عوام سکتہ شعر گویند۔
>
> (حدائق البلاغت: فقیر، ص ١٥٢)

تجھ سے دشمن کو دوست جانا　　دل نے مرے ساتھ دشمنی کی

مفعولن فاعلن فعولن　　مفعول مفاعلن فعولن

(محسن کاکوری)

اس شعر میں صدر و ابتداء اور حشو کے ارکان میں زحافات کی تبدیلی سے شعر کی روانی میں فرق پیدا ہو رہا ہے۔ روانی کا یہ فرق سکتہ ہے۔ اس کے علاوہ بعض بحور اور اوزان کا آہنگ نثر زدہ ہوتا ہے ایسے اوزان میں بھی سکتہ ہوتا ہے۔

سلاست

سلاست عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''روانی، ہمواری۔'' اصطلاح میں سلاست الفاظ کی اس صوتی خاصیت کو کہتے ہیں جس کی وجہ سے الفاظ کی ادائیگی میں رکاوٹ یا پریشانی نہیں ہوتی ہے بلکہ وہ الفاظ روانی کے ساتھ زبان سے ادا ہو جاتے ہیں۔

سلاست الفاظ میں ہوتی ہے ایسے الفاظ جن میں زیادہ ہکاری آوازیں مثلاً بھ، پھ، تھ وغیرہ یا جن میں عربی، فارسی آوازیں 'گ' اور 'غ' کی زیادتی ہوتی ہے غیر سلیس الفاظ کہلاتے ہیں مثلاً پھول، گلاب، عبادت، ریاضت، محفوظ، عمارت وغیرہ الفاظ سلیس ہیں غلغلہ، کاگر، پشپ، طمطراق وغیرہ الفاظ غیر سلیس ہیں کیونکہ ان کی ادائیگی میں زبان میں رکاوٹ پیدا ہوتی ہے۔

ان الفاظ کے تجربے سے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جن الفاظ میں ایک آواز جب بار بار آتی ہے تو وہ بھی الفاظ کی ادائیگی میں رکاوٹ پیدا کرتی ہے۔ عبدالرحمن سلاست کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> سلاست کی ادنیٰ کسوٹی یہ ہے کہ الفاظ بولنے میں زبان پر اور سننے میں کانوں پر گراں نہ ہوں۔
>
> (مرأۃ الشعر: عبدالرحمن، ص ٤٧)

سلاست اور مانوس الفاظ میں فرق یہ ہے کہ سلاست الفاظ کی سہل ادائیگی سے وابستہ ہے لیکن اس کے معنی مشکل ہو سکتے ہیں۔ اس طرح کوئی لفظ آسان اور مانوس ہو سکتا ہے لیکن وہ لفظ سلاست سے عاری ہو سکتا ہے۔ ہماری روزمرہ کی زبان میں بہت سے الفاظ غیر سلیس ہوتے ہیں لیکن وہ مانوس ہوتے ہیں مثلاً ٹٹو، کھٹو، چگادڑ وغیرہ۔

وہ جو ہم میں تم میں قرار تھا تمہیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو　　وہی یعنی وعدہ نباہ کا تمہیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

(مومن)

شاہد ہستی مطلق کی کمر ہے عالم　　لوگ کہتے ہیں کہ ہے پر ہمیں منظور نہیں

(غالب)

میکدہ بند ہو چکا ساقی کبھی سو چکا　　اور ہے انتظار کیا بیٹھے ہیں بادہ خوار کیوں

(سحر افغانی)

مندرجہ بالا اشعار میں سلاست کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔

مسعود حسن رضوی ادیب نے سلاست کو آسان زبان کے مفہوم میں بیان کیا ہے۔ اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

> مشکل الفاظ استعمال نہ کیے جائیں۔ انہیں لفظوں سے کام لیا جائے جن سے زبان مانوس اور کان آشنا ہیں۔ کلام کی اس خوبی کا نام سلاست ہے۔
>
> (ہماری شاعری معیار و مسائل: مسعود حسن رضوی ادیب، ص ٥٣)

سلاست اور روانی میں فرق یہ ہے کہ روانی شعر کی آوازوں کے بہاؤ کا نام ہے اس لیے جب تک الفاظ میں سلاست نہیں ہوگی روانی بھی پیدا نہیں ہو سکتی۔ لیکن بعض مفرد طور پر سلیس الفاظ بھی اپنی ترتیب کی وجہ سے روانی میں حارج ہو جاتے ہیں۔ اس لحاظ سے الفاظ کی سلاست شعر کی بندش سے طے ہوتی ہے۔

سلخ والمام

سلخ عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "چاند کا آخری دن، کھال کھینچنا"۔ سلخ والمام سرقۂ ظاہر کی ایک قسم ہے۔ اصطلاح میں کسی شاعر کے مضمون ومعنی کو مکمل طور پر اپنے الفاظ میں بیان کرنے کو سلخ والمام کہتے ہیں۔ سلخ واعام کو چربہ بھی کہتے ہیں۔

سرقہ میں یہ بات لازمی طور پر ملحوظ رکھی جاتی ہے کہ مسروقہ مضمون ولفظیات وغیرہ ایک شاعر کے مکمل طور پر طبع زاد تھے۔ مشہور تشبیہات واستعارات، ضرب الامثال یا ایسے فقرہ اور مضمون جو زبان کا ایک حصہ بن چکے ہیں اور جن پر ہر شخص کا حق ہوتا ہے وہ سرقہ کے الزام سے مستثنیٰ ہوتے ہیں۔

رات تو ساری کٹی سنتے پریشاں گوئی
میر جی کوئی گھڑی تم بھی تو آرام کرو
(میر)

سودا تری فریاد سے آنکھوں میں کٹی رات
اب آئی سحر ہونے کو ٹک تو کہیں مر بھی
(سودا)

یہ ناتواں ہوں کہ ہوں اور نظر نہیں آتا
مرا بھی حال ہوا ہے تری کمر کا سا
(مومن)

زار ہوں ایسا کسی کو میں نظر آتا نہیں
عشق میں گھل کر کمر کا یار کی سو ہو گیا
(آتش)

مغاں مجھ مست بن یہ خندۂ ساغر نہ ہوئے گا
مے گلگوں کا شیشہ ہچکیاں لے لے کے روئے گا
(میر)

جان کر منجملۂ خاصان میخانہ مجھے
مدتوں رویا کرینگے جام و پیمانہ مجھے
(جگر)

سنگلاخ زمین

سنگلاخ فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "پتھریلی زمین۔ سنگلاخ زمین"۔ تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں ردیف وقافیہ کے تحت، تنگ اور بے میل ہونے کو سنگلاخ زمین کہتے ہیں یعنی مشکل اور معنی کے اعتبار سے ایسی ردیف اختیار کرنا جس کو قافیہ کے ساتھ نبھانا یا چسپاں کرنا بہت مشکل ہو۔ غزل کی زمین میں اکثر سنگلاخیت ردیف کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے۔ سنگلاخ زمین کی وضاحت کرتے ہوئے حالی لکھتے ہیں:

> جہاں تک سنگلاخ زمین کا استقراء کیا جاتا ہے ان میں یا تو ردیف وقافیہ ایسا اختیار کیا جاتا ہے جس میں باہم دگر کچھ مناسبت نہ ہو مثلاً تقریر پشت آئینہ، تخچیر پشت آئینہ، ڈول کی مکھی، بکس کی تتلیاں یا ردیف ایسی لمبی اختیار کرتے ہیں جو ایک آدھ شعر سے زیادہ معقول طور پر نہیں آسکتے "فلک پہ بجلی زمیں پہ باراں" "سر پہ طرہ ہار گلے میں" "گاہ خدنگ وگاہ کماں" غرض قصداً ایسی تجویز کرتے ہیں جس میں عمدہ مضمون بندھنا تو ممکن با معنی شعر نکلنا بھی نہایت مشاق وماہر استاد کے سوا عام شعراء کے قریب ناممکن ہو۔
>
> (مقدمہ شعر وشاعری: الطاف حسین حالی، ص ۱۸۶)

سنگلاخ زمین میں شعر کہنا شاعر کی استادی، پرگوئی اور تخلیقی اُپج کی دلیل ہے۔

کس نے کہا دے مجھے رشک قمر پان پھول
تیری تو وہ ہے مثل دائی کے سر پان پھول
خال پشت لب شیریں ہے عسل کی مکھی
روح فرہاد لپٹ بن کے جبل کی مکھی
(شاہ نصیر)

سوز

سوز فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "جلن"۔ سوز تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں کسی شاعر کے انداز بیان میں کسی شے کی محرومی کے احساس کے سبب جو ایک لکڑی کی طرح سلگنے والی دبی دبی کیفیت پائی جاتی ہے اسے سوز کہتے ہیں۔ سوز غم

کے شدید احساس کا معتدل اور ملائم اظہار ہے۔ جب شاعر دنیا، محبوب یا اور کسی شے کی محرومی کی وجہ سے داخلی طور پر مغموم ہو جاتا ہے اور یہ غم ختم ہونے والا وقتی نہیں بلکہ مسلسل ہو جاتا ہے تو اس کے انداز بیان میں کیفیت غم سرایت کر جاتی ہے اور اس کے منھ سے نکلنے والی ہر بات میں ایک سوز کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ جس شعر میں غم کے پہلوؤں کا ذکر ہو اس شعر ہی میں سوز پایا جائے بلکہ پر سوز شاعر جب خوشی کے پہلوؤں کی بھی عکاسی کرتا ہے تو اس کے بیان میں ایک سوز کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ یتیم چشتی سوز پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> اسے بصرین اقبالؔ نے "کیف غم" سے تعبیر کیا ہے۔ چونکہ یہ کیفیت سراسر ذوقی چیز ہے میں نہ اس کی منطقی تعریف کر سکتا ہوں اور نہ چند سطروں میں وضاحت کر سکتا۔
>
> (شرح بال جبریل: یتیم چشتی، ص ۳۵)

جس شعر کے انداز بیان سے غم زدگی کا احساس ہو، اس میں غم کی تاثیر ہو، وہ شعر پر سوز ہوگا۔ سوز کی خاصیت یہ ہے کہ اس سے سامع و قاری پر غم کے اثرات مرتب ہونے لگتے ہیں مگر یہ اثرات غم سے نڈھال نہیں کرتے یا ان میں رونے رلانے کی کیفیت نہیں ہوتی بلکہ یہ کم مائگی کا احساس اور کیفیت پیدا کرتے ہیں اور روحانی ترقی کی طرف مائل کرتے ہیں۔ تصوف میں سوز کی کیفیت کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ قلب انسانی کی یہی کیفیت ذات الٰہی یا حقیقت مطلق تک رسائی کا ذریعہ ہوتی ہے جو عشق صادق کے سبب سے پیدا ہوتی ہے۔ احساس ہجر کو عطیہ خداوندی سمجھا جاتا ہے۔ سوز اور افسردگی میں فرق ہے۔ نیازؔ فتحپوری لکھتے ہیں:

> سوز و گداز اور افسردگی دونوں کے ارتقا کا لازمی نتیجہ سکون ہے لیکن فرق یہ ہے کہ اس میں سکون استغنا ہوتا ہے اور اس میں سکون یاس، اس میں روح اور روحانیت کو ترقی ہوتی ہے اور یہ دماغ و اعضا میں تعطل پیدا کرتی ہے۔
>
> (انتقادیات: نیازؔ فتحپوری، ص ۱۵۰)

عمر آوارگی میں سب گزری کچھ ٹھکانا نہیں دل و جاں کا
(میرؔ)

آشیاں لٹ گیا گلستاں مٹ گیا اب قفس سے نکل کر کدھر جائیںگے
اتنا مانوس صیاد سے ہو گئے اب رہائی ملے گی تو مر جائیںگے
(رازؔ ...)

ہلکی ہلکی سی جو سینے میں جلن باقی ہے غالباً دل میں کوئی زخم کہن باقی ہے
بے ہنر ہو تو سمندر میں اترنا کیسا موتیوں تک بھی نہ پہنچو گے ابھرنا کیسا
(سعید راشق)

مندرجہ بالا اشعار میں سوز کی کیفیت کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔

سوقیانہ پن

سوق عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "بازار"۔ سوقیانہ پن تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں سوقیانہ پن ایسے کلام میں کہا جاتا ہے جس میں معمولی اور سطحی جذبات و خیالات کا اظہار ہو یا سطحی زبان استعمال کی گئی ہو اور کلام میں غیر متانت اور غیر سنجیدگی کا بھی عنصر پایا جاتا ہو۔ سوقیانہ پن ابتذال کی ایک قسم ہے۔ مرزا محمد عسکری سوقیانہ پن کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ایسا کلام جس میں متانت سے گرے ہوئے بازاری الفاظ یا خیالات باندھیں جائیں۔
>
> (آئینہ بلاغت: مرزا محمد عسکری، ص ۱۴)

دراصل جذبات و خیالات اور زبان کا علم اور معیشت سے گہرا تعلق ہے۔ اس اعتبار سے سماج کے تین طبقے قرار پاتے ہیں۔ پہلا طبقہ وہ ہے جو علمی اور معاشی اعتبار سے ذہین اور بلند ہوتا ہے۔ دوسرا طبقہ وہ ہے جو معاشی اور علمی اعتبار سے پہلے طبقہ سے کم ہوتا ہے اور سماج کا تیسرا طبقہ وہ ہے جو معاشی اعتبار سے تھوڑا کم اور علمی اعتبار سے دوسرے طبقے سے بہت ہی کم ہوتا ہے۔ سماج کے تیسرے طبقے کی زبان اور خیالات میں سطحیت پائی جاتی ہے۔ اس لیے کہ اس طبقے کے جذبات و خیالات کم علمی کی وجہ سے محدود ہوتے ہیں جس سے ان کی زبان کی لفظیات بھی محدود ہوتی ہیں۔ ان کی زبان کے اکثر الفاظ اور ان کی ادائگی کا لہجہ اکثر خواص کے نزدیک غیر مستحسن ہوتا ہے کیونکہ اس زبان کے بیشتر الفاظ معنی اور تلفظ کے اعتبار سے خواص کی زبان کے بگڑے ہوئے الفاظ ہوتے ہیں۔ بازار چونکہ سماج کے تینوں طبقوں کا سنگم ہے اس لیے بازار کی زبان عام اور سطحی ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں نجم الغنی خاں لکھتے ہیں:

(ابتذال) ذلیل وخوار و بے قدر الفاظ کا استعمال کرنا اور محاورۂ عوام لانا جس سے خواص پرہیز کریں۔ جیسے شب برات کی رات، چاہ زمزم کا کنواں، جگھے بہ معنی جگہ۔

(بحر الفصاحت: نجم الغنی خاں، ص ۱۰۲۲ تا ۳۲)

نجم الغنی خاں تمام محاورۂ عوام کو مبتذل قرار دیتے ہیں لیکن شبلی نعمانی تمام عوامی زبان کو مبتذل قرار نہیں دیتے اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

ابتذال کے معنی عام طور پر یہ سمجھے جاتے ہیں کہ جو الفاظ عام لوگ استعمال کرتے ہیں وہ مبتذل ہیں لیکن یہ صحیح نہیں ہے۔ سیکڑوں الفاظ عوام کے مخصوص ہیں لیکن سب میں ابتذال نہیں پایا جاتا ابتذال کا معیار مذاق صحیح کے سوا اور کوئی چیز نہیں۔ مذاق صحیح خود بتا دیتا ہے کہ لفظ مبتذل پست اور سوقیانہ ہے۔

(موازنہ انیس و دبیر: شبلی نعمانی، ص ۳۲ تا ۳۳)

سوقیانہ پن کی دو قسمیں ہوتی ہیں (۱) سوقیانہ خیال: ایسا خیال جو سطحی ہو اور جس میں سطحی جذبہ ہو یعنی شعر میں موضوع سے متعلق آداب کو ملحوظ نہ رکھنا۔

تم مسی مل کر نہ غرفے سے نکالا منھ کو   اور نہیں گر مانتے تو جاؤ کالا منھ کرو
(ذوقؔ)

اس شعر میں محبوب کا منھ کالا کرنا سوقیانہ پن ہے۔

(۲) سوقیانہ الفاظ: ایسے الفاظ جنھیں مہذب معاشرے نے تسلیم نہ کیا ہو۔

کہ تو بیٹھ جا کے فلانی جگھے   بلا لوں گی میں گھر میں جا کے تجھے
(چرکینؔ)

جگھے بہ معنی جگہ

پکانے کی نہیں اس کے کوئی بات   نصیبوں سے مگر آجائے شب رات
(سوداؔ)

شب رات بہ معنی شب برات

مت ان نمازیوں کو خانہ ساز دیں جانو   کہ ایک اینٹ کی خاطر یہ ڈھاتے ہیں گے میسیت
(میرؔ)

میسیت بہ معنی مسجد

کسی شعر میں خیال اور الفاظ کا سوقیانہ پن وہیں ہوتا ہے جہاں وہ خیال یا لفظ شاعر کی زبان یا خیال کا حصہ ہوتا ہے لیکن نقل قول وغیرہ کی صورت میں سوقیانہ پن نہیں ہوتا۔

سہل ممتنع

سہل ممتنع دو عربی الفاظ سے مرکب ہے۔ سہل کے لغوی معنی ہیں "آسان کام، نرم"۔ اور ممتنع کے لغوی معنی ہیں "منع کیا ہوا، روکا ہوا، مشکل۔" سہل ممتنع تذکروں کی اصطلاح ہے۔

اصطلاح میں سہل ممتنع ایسے کلام کو کہتے ہیں جس میں نازک، بلند اور دقیق خیال کو بھی آسان، سلیس اور مانوس الفاظ میں اس قدر سادگی اور صفائی کے ساتھ باندھا جائے کہ وہ خیال و شعر عام اور معمولی لگنے لگے یعنی قاری و سامع کو مفہوم کی ترسیل اس طرح ہو جائے جیسے ایک عام بات کی ترسیل ہو جاتی ہے۔ سہل ممتنع کی تعریف یہ ہے کہ ایسا شعر جس کی نثر نہ کی جا سکے یعنی اس میں اتنی سادگی اور عمومیت ہو کہ نثر میں کچھ بیان کرنے کے لیے باقی ہی نہ رہے، سہل ممتنع کا شعر کہلاتا ہے۔ حسرتؔ موہانی سہل ممتنع کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

سادگی حسن و بیان کی اس صفت کا نام ہے جس کو دیکھ کر ہر شخص بظاہر یہ سمجھے کہ یہ بات میرے دل میں بھی تھی اور ایسا کہنا شاعر کے لیے آسان ہے مگر جب خود کوشش کرے ویسا لکھنا چاہے تو نہ لکھ سکے۔

(محاسن کلام: حسرتؔ موہانی، ص ۶۱)

سہل ممتنع کا شعر زبان، بیان اور خیال کے اعتبار سے سادہ ہوتا ہے لیکن اس میں معنی کی وسعت گہرائی اور تہ داری ہوتی ہے یعنی سہل ممتنع کا شعر ایک عام اور سادہ علامت ہے جس میں دقیق معنی پنہاں ہوتے ہیں۔ سہل ممتنع کے شعر میں گہرائی و گیرائی معنی اور صنفی اصولوں کے سبب پیدا ہوتی ہے یعنی اصناف کی شعریات ہی عام بات کو گہرے معنی کا پس منظر فراہم کرتی ہے۔

اب تو جاتے ہیں میکدے سے میرؔ   پھر ملیں گے اگر خدا لایا
(میرؔ)

سخت مشکل ہے شیوۂ تسلیم   ہم بھی آخر کو منھ چرانے لگے
(تسلیمؔ لکھنوی)

میرا ان کا معاملہ ناظم — کچھ جدا، جنگ و آشتی سے ہے
(ناظم)

زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے — ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے
(درد)

سفینہ جب کہ کنارے پہ آگیا غالبؔ — خدا سے کیا ستم جور ناخدا کہیے
(غالب)

تم میرے پاس ہوتے ہو گویا — جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا
(مومن)

مندرجہ بالا اشعار میں نازک احساسات وخیالات کو کس سادگی اور آسانی سے بیان کر دیا گیا ہے۔ سہل ممتنع میں معنی کی تہہ داری گہرائی و وسعت اور ندرت ضروری امر ہے ہر آسان شعر کو سہل ممتنع نہیں کہا جاسکتا ۔

یار ہم سے جدا ہوا افسوس — نہ جدا ہو کے پھر ملا افسوس
رات دن ہاتھ ملتے رہتے ہیں — دل کے جانے کا ہے بڑا افسوس
(میر)

ماں باپ کا عزیز و مانا نہ جس نے کہنا — دشوار ہے جہاں میں عزت سے اس کا رہنا
(حالی)

مندرجہ بالا اشعار صرف سہل کے زمرے میں آتے ہیں ان پر ممتنع کا حکم نہیں لگ سکتا کیونکہ ان اشعار میں خیال سطحی اور بیان عام ہے، کوئی ندرت نہیں ہے۔ سہل ممتنع میں شعر کہنا انتہائی مشکل ہے جس کے لیے زبان وبیان پر مکمل دسترس اور تخلیقی قدرت ہونا چاہیے۔

شاعرانہ خیال

شاعرانہ خیال سے مراد ایسے خیال سے ہے جو تخیل و تخئیل پر مبنی ہو، جس میں ہمیشہ ایک خیال کے ساتھ اس کے مشابہات شامل ہوتے ہیں جیسے شبنم کے ساتھ موتی کا ہونا، پھول کے

ساتھ رخسار کا ہونا وغیرہ۔ شاعرانہ خیال میں حقیقت جذبات کے تناظر میں شامل ہوتی ہے یعنی وہ اپنی اصلیت سے بہت کچھ بدلی ہوئی ہوتی ہے۔ اس کے اظہار کا مقصد محض لطف وانبساط ہوتا ہے۔ مثلاً رات بھر کے پیاسے اونٹوں کو آسمان کی سفیدی پانی کی صراحی نظر آئی اور وہ اس کی طرف اس طرح بڑھے جیسے وہ اسے توڑ کر پی جائیںگے۔ یہ ایک شاعرانہ خیال ہے۔ دوسرے لفظوں میں شاعرانہ خیال تشبیہ و استعارے اور تخلیقی تجربے کی دین ہوتا ہے۔ صبح کے وقت پیاسے اونٹوں کی تیز رفتاری سے شاعر نے نئے معنی پیدا کر لیے۔ انیس ناگی شاعرانہ خیال کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> شاعرانہ خیال سے مراد وہ خیال ہے جسے شاعر نے تخلیقی تجربے کے دوران مخصوص فنی شکل دی ہو۔ شاعرانہ خیال کسی مخصوص خیال کا نام نہیں بلکہ یہ تجربہ کے حیاتی ادراک سے پیدا ہوتا ہے...... ہر تخلیق کسی نہ کسی خیال کی مسلسل ہوتی ہے۔
> (تنقید شعر: انیس ناگی، ص ٤٠)

انیس ناگی شاعرانہ خیال کی تخصیص کے قائل نہیں بلکہ شاعرانہ خیال خوبصورت تشبیہ و استعارے اور خوبصورت مبالغہ پر مبنی ایک ایسا خیال ہوتا ہے جو حقیقت اور واقعیت سے ماوراء ہونے کے باوجود بھی حقیقت اور اصلیت پر حاوی ہوتا ہے ۔

وہ نالہ دل میں خس کی برابر جگہ نہ پائے — جس نالہ سے شگاف پڑے آفتاب میں
ابرو سے کیا اس نگہ ناز کو پیوند — ہے تیر مقرر مگر اس کی ہے کماں اور
(غالب)

میرے گھر کی طرف دھوپ کی پیٹھ تھی — آتے آتے ادھر چاندنی رہ گئی
(بشیر بدر)

ان سے وفا کی آس لگانا خواب ہے اک دیوانے کا — شیش محل کو گھیر رہا ہوں پتھر کی دیواروں میں
(اظہر عنایتی)

دراصل شاعرانہ خیال محض تشبیہ واستعارے کے استعمال کا نام نہیں ہے کیونکہ یہ امور عملی نثر وغیرہ میں بھی ہو سکتے ہیں بلکہ شاعرانہ خیال تشبیہ واستعارے کی جمال آفریں ترکیب سے پیدا ہوتا ہے۔

شائستگی

شائستگی فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "لائق ہونا، لیاقت۔" شائستگی تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں شعر کے لفظ و معنی میں کلاسیکی شان کا ہونا شائستگی کہلاتی ہے۔ یعنی شعر صنفی اور فنی اصولوں کے مطابق چست ہو اس کے موضوعات اور زبان لسانی اور سماجی طبقات کے عین مطابق ہو۔ شائستگی کا تصور ان معیارات و اقدار سے وابستہ ہے جنھیں مہذب سماج نے اعلیٰ اور بلند تسلیم کرلیا ہو۔ تذکرہ نگاروں نے شائستگی کی اصطلاح خیال اور زبان و بیان کے اعلیٰ رکھ رکھاو کے معنی میں استعمال کی ہے۔

بیسویں صدی میں اردو تنقید میں شائستگی رومی نقاد ہوریس کے نظریۂ شعر، Decorum کے ترجمے کے طور پر استعمال کی گئی۔ ہوریس کے مطابق اعلیٰ ادب اور اس کے فنی معیارات کا اعلیٰ نمونہ یونانی ادب و تنقید ہے۔ اس لیے قدماء یا کلاسک کی نقل شائستگی کی ضامن ہے۔ چونکہ یونانی تنقید میں المیہ ایک اعلیٰ صنف ہے جس میں متوسط طبقے کے لوگوں کی نمائندگی ہوتی ہے اور اس کا مقصد تزکیہ جذبات ہوتا ہے، اس لیے طربیہ اس کے مقابلے میں ایک ادنیٰ چیز ہے۔ دوسرے یہ کہ ہر صنف کی اپنی زبان، موضوعات اور جداگانہ اسلوب ہوتا ہے اس لیے اصناف کے اصولوں کو ایک دوسرے سے خلط ملط کرنا سخت عیب ہے۔ نوکلاسیکوں نے شائستگی کو صناعانہ اسلوب سے تعبیر کیا جو کلاسیکی ادب کی خصوصیت ہے ؎

دور بیٹھا غبار میر اس سے — عشق بن یہ ادب نہیں آتا

(میر)

اس شعر میں شائستگی ہے کیونکہ یہاں عشق کے اعلیٰ کردار کو پیش کیا گیا ہے ؎

دباتا ہی رہا ہو کر بغل گیر ان کے میں کیا کیا — وہ کہتے ہی رہے لیکن قمر آہستہ آہستہ

(قمر مشی)

اس شعر میں شائستگی نہیں ہے کیونکہ یہاں جنسی جذبے کو تلذذ کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ شائستگی کے تصور میں موضوع اور ہیئت دونوں امور شامل ہیں۔

شترگربہ

شترگربہ فارسی زبان کا مرکب لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "دو متضاد اور مختلف چیزیں۔" شترگربہ علم معانی کی اصطلاح ہے جو اردو میں فارسی زبان کے ذریعے رائج ہوئی۔

اصطلاح میں ضمیر تخاطب اور اس کے صیغوں میں اختلاف کو یا ایک شخص کے لیے دو مختلف ضمیروں کے استعمال کو شترگربہ کہا جاتا ہے۔ شترگربہ کلام کا عیب ہے۔ اس سلسلے میں داغ کہتے ہیں ؎

ایک مصرع میں ہو تم، دوسرے مصرع میں ہو تو — یہ شترگربہ ہوا، میں نے اسے ترک کیا

(داغ دہلوی)

شوق نیموی شترگربہ کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

ایک ہی چیز کو تعظیم اور تحقیر دونوں کے ساتھ استعمال کرنا شترگربہ ہے۔

(رسالہ ایضاح، شوق نیموی، ص ۹)

آج تو کپڑے نہ بدلو تم کو میری ہی قسم — آپ کا میلا کچیلا پن بھی کچھ بیداوہے

(انشا)

اس شعر میں ایک شخص کے لیے تم اور آپ دو مختلف کلموں کو استعمال کیا گیا ہے۔ اس شعر میں تم کی نسبت سے "آپ کا میلا کچیلا پن" کی جگہ "تمہارا میلا کچیلا پن" ہونا چاہیے تھا۔ فارسی تذکروں میں سام مرزا نے تحفۂ سامی میں رازی شیرازی کے ذکر میں اس اصطلاح کو استعمال کیا ہے لیکن اردو تذکروں میں اس اصطلاح کو استعمال نہیں کیا گیا ہے۔

شستگی یا صفائی

شستہ فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "دُھلا ہوا۔" شستگی یا صفائی تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں شستگی سے مراد کلام کی وہ صفت ہے جس کے سبب شعر میں بلند اور باریک خیال انتہائی واضح اور صاف طریقہ سے ادا ہو جاتا ہے یعنی باریک اور بلند

خیالات اپنے اظہار میں دوسرے خیالات سے الجھتے نہیں ہیں بلکہ قاری یا سامع بنیادی خیال تک آسانی سے پہنچ جاتا ہے۔ آسان الفاظ کی عمومی ترتیب اور انداز بیان کی شفافیت سے شستگی پیدا ہوتی ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب شستگی و صفائی کو سادگی کا ہی ایک عنصر مانتے ہیں۔ خیال کی سادگی سے ان کی مراد شستگی اور صفائی سے ہے۔ اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

خیال کی سادگی یہ نہیں کہ وہ اس قدر عام اور سطحی ہو کہ ہر جاہل اور عام کی نگاہ بھی اس تک پہنچ جائے۔ بلند سے بلند اور باریک سے باریک خیال میں بھی سادگی ہو سکتی ہے۔ سادگی سے مراد یہ ہے کہ خیال میں پیچیدگی یا الجھاؤ نہ ہو۔

(ہماری شاعری معیار و مسائل: مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۶)

سادگی اور صفائی میں فرق یہ ہے کہ سادگی کے لیے بیان کے ساتھ خیال کا بھی عمومی ہونا شرط ہے یعنی شعر کا خیال دقیق اور گہرا نہ ہو جبکہ صفائی و شستگی گہرے اور باریک خیال اور کیفیات کا واضح طور پر ادا ہونا ہے جن کے بیان میں پیچیدگی کا بہت خطرہ ہوتا ہے۔

نہ پوچھو نامۂ اعمال کی دل آویزی　　تمام عمر کا قصہ لکھا ہوا پایا
(رسوا)

تم میرے پاس ہوتے ہو گویا　　جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا
(مومن)

اپنے اندر کا شور کم تو ہوا　　خاموشی میں کتاب خانے کی
(اظہر عنایتی)

ذرا سی دیر کو منظر سہانے لگتے ہیں　　پھر اس کے بعد یہی قید خانے لگتے ہیں
(سلیم کوثر)

ان اشعار میں گہرے خیالات کو واضح طور پر بیان کیا گیا ہے۔

شعر

شعر عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "جاننا" دریافت کرنا قافیہ دار موزوں کلام"۔ اصطلاح میں غزل کے ردیف و قافیہ اور وزن سے مزین دو مصرعوں کو شعر کہتے

ہیں۔ شعر کے پہلے مصرع کو مصرع اولیٰ اور دوسرے مصرع کو مصرع ثانی کہتے ہیں۔

کاٹ لیں پہلے انگلیاں میری　　پھر کہا لکھ کہانیاں میری
(انور بخاری)

نہ جانے کس کی نظر لگ گئی زبیر اسے　　یہ سارا شہر تو اپنے مکان جیسا تھا
(معظم شکوہ زبیر)

مذکورہ دو غزلوں کے ان چار مصرعوں میں ہر دو معنی دار مصرع ایک شعر ہے جو ردیف و قافیہ اور وزن سے مزین ہیں۔ شعر کے مصرع ثانی میں مطلع کے بموجب ردیف و قافیہ کا ہونا لازمی ہے۔ غزل کا ہر شعر معنی کے لحاظ سے آزاد اور خود مکتفی ہوتا ہے۔

بیت اور شعر میں فرق یہ ہے کہ بیت عروضی اعتبار سے دو مربوط اور موزوں مصرعوں کو کہتے ہیں جو معنی کے اعتبار سے آزاد نہیں ہوتے جبکہ شعر ایسے موزوں مصرع ہوتے ہیں جو معنی کے اعتبار سے آزاد اور شعریت سے متصف ہوتے ہیں۔

شعر کی ظاہری ہیئت سے قطع نظر تنقیدی اصطلاح میں شعر کو Poetry یعنی شاعری کے مترادف معنی کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے اور شعر کو نثر و نظم کے بجائے فلسفہ، خطابت اور تاریخ وغیرہ کے تقابل سے ممیز و ممتاز کیا جاتا ہے۔

قدیم یونانی تنقید میں سقراط اور افلاطون کے نظریۂ شعری کے تحت شعر الہامی اور جنونی کیفیت کا زائیدہ ہوتا ہے، شعر کے صحیح معنی سے شاعر بے خبر ہوتے ہیں۔ شعر کا مقصد حقیقت تک پہنچنا نہیں ہوتا بلکہ اس میں نقل کی نقل ہوتی ہے۔ یہ نقالی جذبات کو برانگیختہ کرتی ہے۔ افلاطون کے مطابق شاعر یا نقال کی مثال اس بھیک منگے کی ہے جو کسی بھیک منگی سے شادی کرے اور بھیک منگی اولاد پیدا کرے۔ اس طرح شاعری میں صداقت و نیکی کا چہرہ مسخ ہو جاتا ہے۔ شعر میں سارا زور مسحور کن بیان پر ہوتا ہے، حقیقت و غیر حقیقت پر نہیں۔ افلاطون کے برعکس ارسطو یہ تسلیم کرتا ہے کہ شعر نقل ہوتا ہے لیکن ارسطو نقل کو انسان کی بنیادی جبلت تسلیم کرتے ہوئے اس عمل کو آموزش کے لیے لازمی قرار دیتا ہے۔ ارسطو کے نزدیک شعر مادی دنیا کی مشینی نقل کے بجائے شاعر کے ذہن اور اس کے باطن کی نقل ہوتا ہے جس میں تخیل و تخئیل کی بدرجۂ اتم کارفرمائی ہوتی ہے۔ شعر میں اشیاء کی امکانی نمائندگی ہوتی ہے اور شعر میں فطرت کی نامکمل ہیئتیں اپنی تکمیل کو حاصل کر کے حسین و جمیل ہو جاتی ہیں جو باعث حظ و انبساط ہوتی ہیں۔ الیاتی

شعر جذبات برانگیختہ کرنے کے بجائے تزکیہ نفس کا باعث ہوتا ہے۔ یہ انسان کے فاسد جذبات کو خارج کر کے قلب انسانی کی تطہیر کرتا ہے۔ شعر فلسفہ اور تاریخ سے زیادہ حقیقت آفریں ہوتا ہے۔ یہ مردہ حقائق کے بجائے انہیں مجسم اور محسوس شکل میں پیش کرتا ہے۔ مختصراً یہ کہ قدیم یونانی تنقید میں شعر وہ ہے جس میں تخیل، تخلیل اور جذبات کی خاص انداز سے کارفرمائی ہو۔

قدیم عربی و فارسی تنقید میں شعر کی دو تعریفیں بیان کی گئی ہیں اول عروضی نقطۂ نظر سے دوم منطقی نقطۂ نظر سے۔ عروضی نقطۂ نظر سے شعر وہ ہے جو موزوں اور مقفیٰ کلام ہے اور جو قصداً موزوں کیا گیا ہو۔ یعنی شعر کے لیے وزن اور قافیہ لازمی چیزیں ہیں۔ منطقیوں کے نقطۂ نظر سے شعر صرف کلام مخیل ہے، وزن و قافیہ کی کوئی شرط نہیں ہے۔ مشرقی شعراء نے منطقیوں کی یہ تعریف کبھی قبول نہیں کی بلکہ ان کے نزدیک شعر میں کلام مخیل کے ساتھ وزن و قافیہ کی پابندی لازمی ہے۔ اردو میں حالی، اثر اور عبدالرحمن وغیرہ ناقدین شعر کے لیے وزن و قافیہ کو ضروری نہیں سمجھتے لیکن اب تک اردو میں بغیر وزن کا اعلیٰ شعری نمونہ سامنے نہیں آیا ہے۔

شمس الرحمن فاروقی نے موزونیت کے ساتھ شعر کے لیے چار چیزوں کو بیان کیا ہے جن میں سے کسی ایک کی موجودگی شعر کے لیے لازمی ہے (۱) تشبیہ و استعارہ (۲) پیکر (۳) علامت (۴) ابہام۔ ایسا کلام جن میں ان چاروں امور میں سے کوئی امر نہ ہو لیکن اس میں مناسبت، رعایت، ایجاز، اختصار اور لہجے کی ندرت ہو، شعر نہیں بلکہ غیر شعر ہیں۔ شعر و غیر شعر کی یہ تفریق اقداری نہیں بلکہ امتیازی ہے۔ اردو کے بیشتر اشعار غیر شعر کے ذیل میں شامل ہیں۔ اس لیے شعر کی تعریف میں شعر اور غیر شعر کی تفریق روا نہ رکھتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ شعر وہ موزوں کلام ہے جس میں تشبیہ و استعارے ہوں یا ابہام ہو یا اس میں مناسبت و رعایت، ایجاز و اختصار اور لہجے کی ندرت ہو۔ خصوصاً غزل کا شعر مناسبت و رعایت اور ایجاز و اختصار کی خصوصیات سے بھی قائم ہو جاتا ہے۔ اگر کوئی کلام مذکورہ خصوصیات سے عاری ہے تو وہ کلام صرف کلام موزوں ہے۔

رو میں ہے رخشِ عمر کہاں دیکھیے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں
(غالب)

اتنی ہی تو بس کسر ہے تم میں
کہنا نہیں مانتے کسی کا
(داغ)

فاروقی کے مطابق اول الذکر شعر ہے مؤخر الذکر غیر شعر۔ لیکن ہمارے نزدیک دونوں شعر ہیں۔

شعریت

شعریت شعر کی صفت ہے۔ اصطلاح میں شعریت سے مراد یہ ہے کہ کلام میں موزونیت اور حسن ادا کے ساتھ معنی کو ادا کرنے کے لیے تشبیہ و استعارات، رمز و کنایہ، علامت، پیکر، ابہام وغیرہ کا استعمال کیا گیا ہو، جس سے جذباتی اور وجدانی حظ و سکون اور مسرت حاصل ہو۔ شعریت کی وضاحت کرتے ہوئے محمد عسکری لکھتے ہیں:

> شعریت اس وقت شروع ہوتی ہے جب واقعیت یا حکمت ختم ہوتی ہے اس وقت ایک نئی صداقت معلوم ہونے لگتی ہے یعنی شعریت کا تعلق دنیائے جذبات سے ہو جاتا ہے اور ہمارے دل میں ایک خاص مسرت اس سے پیدا ہوتی ہے مثلاً اگر ایک پھول کی نسبت ایک باغباں سے پوچھا جائے کہ یہ کون سا پھول ہے اور جو جواب دے (کنول کا پھول) تو یہ واقعیت ہے اور اگر کسی عالم نباتات سے اس کے بارے میں دریافت کیا جائے اور وہ کہے کہ ہلسندریہ مانو جینا کی ایک قسم ہے تو یہ سائنس ہے اور شاعر اس کو باغ کی ملکہ یا نور کا پھول کہتا ہے یہ شعر ہے۔

(آئینۂ بلاغت: محمد عسکری، ص ۱۵)

شعریت کی تعریف کرتے ہوئے سیماب اکبرآبادی لکھتے ہیں:

> شعریت ایک وجدان افزا تبسم ہے جس کا تعلق براہ راست میلانِ ذہنی سے ہے۔

(دستور الاصلاح: سیماب اکبرآبادی، ص ۹)

شمس الرحمن فاروقی شعریت کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> اگر موزوں کلام میں جدلیاتی لفظ اجمال کے پہلو بہ پہلو استعمال ہوں تو وہ شاعری ہے۔ جدلیاتی لفظ اصلاً شاعری کا وصف ہے... جدلیاتی لفظ سے میری مراد تشبیہ، استعارہ یا پیکر کے حامل لفظ ہیں۔ شاعری کی تیسری اور آخری پہچان ابہام

ہے جدلیاتی لفظ یا ابہام میں سے ایک کا ہونا ضروری ہے۔

(شعر غیر شعر اور نثر: شمس الرحمٰن فاروقی، ص ۵۳۲)

اس طرح شعریت کے چار اہم جز قرار پاتے ہیں۔ (۱) آہنگ موسیقی سے مناسبت یعنی موزونیت (۲) لطیف معنی (۳) تشبیہ و استعارہ رمز و کنایہ وغیرہ یعنی حقیقت کا بلواسطہ اظہار، ابہام۔ (۴) جذبات وخیالات کی مناسبت سے زبان و بیان یعنی حسن ادا اور اثر پذیری۔ جس شعر میں شعریت کی یہ چاروں خصوصیات موجود ہوں گی وہ شعر مکمل شعریت کا حامل ہوگا۔ ان میں سے کسی ایک کی کمی سے شعریت مجروح ہو جاتی ہے۔

اے آہوان کعبہ نہ اینڈو حرم کے گرد — کھاؤ کسی کا تیر کسی کے شکار ہو
(میر)

اس شعر میں موزونیت ہے، رمز و کنایہ بھی ہے لیکن زبان و بیان میں موسیقی کے اعتبار سے تھوڑا سا سقم رہ گیا ہے۔ لفظ ''اینڈو'' ثقیل ہے جو زبان سے کراہت کے ساتھ ادا ہو رہا ہے جس نے اس شعر کی شعریت کو مجروح کر دیا۔ صوتی کراہت کے سلسلے میں نیر مسعود لکھتے ہیں:

صوتی کراہت شعریت کو ختم کر دیتی ہے شعریت کی ایک ضد بد آہنگی بھی ہے۔

(اردو شعریات کی چند اصطلاحیں: نیر مسعود، مشمولہ اردو شعریات: مرتب آل احمد سرور، ص ۲۰۰)

مسند گل منزل شبنم ہوئی — دیکھ رتبہ دیدۂ بیدار کا
(ولی)

دل بستگی قفس سے یہاں تک ہوئی مجھے — گویا کبھی چمن میں مرا آشیاں نہ تھا
(فغاں)

مضحکہ خیز سا کردار ہوا جاتا ہے — وہ جو عاشق تھا اداکار ہوا جاتا ہے
(شارق کیفی)

کہیں سے کوئی حرف معتبر شاید نہ آئے — مسافر لوٹ کر اب اپنے گھر شاید نہ آئے
(افتخار عارف)

پس واقعہ ہیں صداقتیں سر واقعہ کوئی اور ہے — میں مذاق ہوں کسی اور کا مجھے چھیڑتا کوئی اور ہے

مذکورہ بالا اشعار میں شعریت ملاحظہ کی جا سکتی ہے۔ شعریت کے لیے موزونیت شرط ہے لیکن موزونیت کے لیے یہ لازم نہیں کہ وہ وزن عروضی کی پابند ہو بلکہ اس کے لیے یہ لازم ہے کہ اس کی مطابقت کہیں نہ کہیں مجرد آہنگ موسیقی سے ہو اسی لحاظ سے نثری نظم میں بھی شعریت ہوتی ہے۔

شعریات

شعریات انگریزی اصطلاح Poetics کا ترجمہ ہے۔ اصطلاح میں شعریات، شعر و ادب کے فنی اصول اور قواعد و ضوابط، فنی حسن و قبح کے معیارات، شعر و ادب کی تفہیم اور اس کو بامعنی بنانے کے اصولوں سے عبارت ہے۔ اس لحاظ سے علم قافیہ، علم عروض، علم معنی، علم بلاغت سے متعلق تمام امور شعریات کا حصہ ہیں ان کے علاوہ صنفی اور ہیئتی اصول، ان سے متعلق موضوعات و مواد اور لفظیات وغیرہ کے انتخاب کے اصول، تصور کائنات، رسومیات، غرض کہ وہ تمام امور جن کے لحاظ سے شعر کی تخلیق ہوتی ہے اور جن کے وسیلے سے شعر و ادب سے لطف اندوز ہونے اور اس کی تعین قدر کی صلاحیت پیدا ہوتی ہے، شعریات کہلاتے ہیں۔

قاضی افضال حسین شعریات کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

شعریات سے مراد تخلیقی متن کے وہ اصول ہیں، جو ایک لسانی معاشرہ اپنے تصور کائنات اور احساس جمال کی بنیاد پر مرتب کرتا ہے یہی اصول اس زبان کے بولنے والوں کے لیے ادب کو غیر ادب سے ممتاز کرنے کا ذریعہ ہوتے ہیں اور انہیں اصولوں کی روشنی میں مرتب کیے گیے متون سے اس زبان کی تہذیبی ترجیحات ہم پر منکشف ہوتی ہیں۔

(کلاسیکی غزل کی شعریات: پروفیسر قاضی افضال حسین، مشمولہ: انیسویں صدی کی علمی، ادبی اور تہذیبی روایت، مرتبہ: پروفیسر نذیر احمد، ص ۳۱)

شعریات کی دو نوعیتیں ہوتی ہیں۔ (۱) کلی (۲) جزوی

کلی شعریات، ادب کو غیر ادب سے ممیز و ممتاز کرنے والے وہ عمومی اصول ہیں جن میں صنف و ہیئت کی تخصیص نہیں ہوتی۔

جزئی شعریات صنفی اور ہیئتی اصولوں سے عبارت ہوتی ہے اس لحاظ سے غزل کی شعریات، قصیدہ کی شعریات، مثنوی ومرثیہ کی شعریات وغیرہ انفرادی طور پر وجود میں آتی ہیں۔ جن کی مزید تقسیم ادوار بندی کے لحاظ سے ہوتی ہے۔ شعریات کا تعلق صرف شاعری سے نہیں ہے بلکہ ناول، افسانہ، داستان وغیرہ کل ادب اور ہر صنف کی شعریات اپنا وجود رکھتی ہے۔

شکست ناروا

اردو شاعری کی تنقیدی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں کسی بحر کے درمیانی وقفے کے اعتبار سے کسی مفرد لفظ میں شکست پیدا ہو جانے یا معنی کے اعتبار سے پہلے مصرع کا لفظ دوسرے مصرع میں شامل ہونے کو شکست ناروا کہا جاتا ہے یعنی شکست ناروا شعر کے ایک حصے یا مصرع کا آدھا لفظ دوسرے حصہ یا مصرع میں شامل ہو جانے کو کہتے ہیں۔ فارسی اور اردو کی بعض بحریں ایسی ہیں جن میں ایک مصرع میں دو مصرعوں کی طرح وقفے ہوتے ہیں اس لیے ایسے مقام پر لفظ کا ٹوٹنا معیوب سمجھا جاتا ہے جو سماعت پر بار گزرتا ہے۔ حسرت موہانی نے شکست ناروا کے ذیل میں ایک مصرع کی تقطیع میں الفاظ کی شکست کو ظاہر کیا ہے۔ انہوں نے شکست کی دوسری قسم کو نظر انداز کر دیا ہے۔

نہ گیا خیال زلف سیہ جفا شعاراں
نہ ہوا کہ صبح ہووے شب تیرہ روزگاراں
(میر)

اس شعر کے پہلے مصرع میں "زلف سیہ" کی ترکیب میں بحر کی وجہ سے شکست پیدا ہو گئی ہے۔ عربی میں اشعار کی اس شکست کو اشعار معقد کہا جاتا ہے جن میں ایک مصرع کے دو تین حرف تقطیع کے لحاظ سے دوسرے مصرع میں شامل ہوتے ہیں۔ عربی کے برعکس فارسی اور اردو میں اس رویہ کو معیوب سمجھا جاتا ہے۔

آ تجھے فلسفۂ عشق بتادوں یعنی
موت کی راہ نہیں دیکھتے مرنے والے
(راز یزدانی)

اس شعر میں "یعنی" معنی کے اعتبار سے دوسرے مصرع کا حصہ ہے۔

شگفتگی

شگفتگی فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "پھول کا کھلنا، خوشی، فرحت"۔ شگفتگی تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں نئے یا پرانے، فرسودہ الفاظ ومضامین کو بھی شعر میں اس طرح استعمال کرنے کو شگفتگی کہتے ہیں جس سے کہ شعر میں ایک پھول کی طرح کھلنے والی کیفیت پیدا ہو جائے یعنی اس شعر سے خوشی وانبساط کا احساس ہو، ناگواری یا فرسودگی کا احساس نہ ہو۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہا جاسکتا ہے کہ شعر کی خوبصورت اور چست بندش، مضمون اور معنی میں نیاپن اور انبساطی کیفیت کے ساتھ ان کے اظہار کے لیے مناسب اور خوبصورت الفاظ کے استعمال کو شگفتگی کہتے ہیں۔ شگفتگی کا تعلق لفظ اور معنی دونوں سے ہے۔ یعنی شعر کے لفظ ایسے ہوں کہ ان میں سلاست، روانی اور جمالیاتی حس کو بیدار کرنے کی کیفیت ہو۔ اسی طرح طرز احساس میں بھی ندرت اور تازگی۔ غالب اور مومن کی شاعری کے وسیلے سے شگفتگی پر روشنی ڈالتے ہوئے نورالحسن ہاشمی لکھتے ہیں:

> غالب اور مومن کے زمانے میں ان بزرگوں نے آرٹ کا معیار خوبصورت بندش اور مناسب معانی کے الفاظ کے استعمال پر قائم کیا اس سے ایک طرح کی شگفتگی پیدا ہوگئی۔

(دلی کا دبستان شاعری: نورالحسن ہاشمی، ص ۳۴۹)

کہا میں نے گل کو ہے کتنا ثبات
کلی نے یہ سن کر تبسم کیا
نازکی اس کے لب کی کیا کہیے
پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے
(میر)

غزل کے دل ربا لہجے میں بولوں
وہ آجائے تو میں پھولوں میں تولوں
کسی کی مست نگاہوں میں ڈوب جا اظہر
بڑا حسین سمندر ہے خودکشی کے لیے
(اظہر عنایتی)

شگفتگی کے لیے یہ ضروری نہیں کہ شعر میں معنوی تہ داری اور گہرائی ہو بلکہ ابھرے

مضمون کے حامل شعر بھی کسی پہلو میں تازگی کی وجہ سے شگفتگی کے احساس کو بیدار کرتے ہیں، جیسا کہ اظہر عنایتی کے اشعار سے ظاہر ہے۔

شوخی

شوخی فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "بدذاتی، شرارت، تیزی، چنچل پن، چلبلاہٹ"۔ شوخی تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں شعر میں کسی مضمون کو شرارت آمیز انداز بیان کے ساتھ ادا کرنے کو شوخی کہتے ہیں۔ شوخی ظرافت کا ایک حصہ ہے جس کا مقصد کسی کی تنقیص یا تحسین یا اصلاح نہیں ہوتا بلکہ جو محض ہلکے سے خوشی و انبساط کے احساس کا ایک ذریعہ ہے۔ شوخی میں شرارت و معصومیت کا وہی عنصر پایا جاتا ہے جو ایک بچے کی شرارتوں میں پوشیدہ ہوتا ہے۔ بچے کی شرارت کا مقصد کسی کو فائدہ یا نقصان پہنچانا نہیں ہوتا ہے بلکہ وہ اپنے دل کی خوشی کے لیے وہ تمام حرکتیں کرتا ہے جو دوسروں کے لیے لطف اور مسرت کا باعث ہوتی ہیں۔ شوخی انا اور خود اعتمادی کا اظہار ہے اس میں حقیقت کو غیر حقیقت اس لیے بنایا جاتا ہے کہ وہ خوشگوار ہو جائے اور خوشگوار ہے تو اس میں مزید خوشگواری پیدا ہو جائے شوخی مزاح اور سنجیدگی کی درمیانی چیز ہے یہ کسی چیز کو مسخ نہیں کرتی۔ بلکہ سنجیدہ باتوں میں خوشگواری کی لہر پیدا کرتا ہے۔ شوخی ادا پر روشنی ڈالتے ہوئے سید عبداللہ لکھتے ہیں:

> شوخی صرف ادا نہیں بلکہ ایک طرز احساس بھی ہے اور بیان کا لہجہ بھی اس کا تعلق اسلوب بیان سے بھی ہے..... غرض یہ قدرے غیر متوقع مگر انبساط بخش عمل ہے جس میں تھوڑا سا جامعیت کا عنصر بھی شامل ہے لطف خیز اور ہلکا پھلکا تیز نہیں۔
>
> (مباحث: سید عبداللہ، ص ۱۶۵ تا ۱۶۶، مشمولہ کشاف تنقیدی اصطلاحات)

شوخی میں جب کوئی مقصد یعنی کسی کی تضحیک یا کسی سے الجھنے والی کیفیت شامل ہو جاتی ہے تو یہ شوخی طنز کی طرف مراجعت کرنے لگتی ہے۔ شوخی اور مزاح میں فرق یہ ہے کہ شوخی میں خوش طبعی کی ہلکی سی رمق ہوتی ہے یعنی کسی بات پر ہنسی تو نہیں آتی بلکہ ہنسی جیسی مسرت حاصل ہوتی ہے۔ مزاح میں کسی بات پر ہنسی کے ساتھ مسرت کا احساس کا ہوتا ہے۔ دوسرے

مزاح کا مقصد غلط باتوں کا مسرت کے ساتھ احساس دلاتا ہے۔ شوخی پر روشنی ڈالتے ہوئے عبادت بریلوی لکھتے ہیں:

> سودا، انشا، اکبر..... ان سب کے یہاں شوخی ضرور ہے لیکن ان کی شوخی کی تہ میں کسی سے الجھنے، کسی سے لڑنے، کسی کی نفی کرنے کا ہاتھ ضرور کام کرتا دکھائی دیتا ہے۔ غالب کے یہاں یہ الجھنے والی بات نہیں ہے۔ وہ ہر چیز سے محظوظ ہونے کی صلاحیت رکھتے ہیں ہر بات ان کے یہاں لطیف احساس کو پیدا کرتی ہے وہ غلط باتوں پر بھی مسکرا سکتے ہیں اور سنجیدہ باتوں پر بھی
>
> (شاعری اور شاعری کی تنقید: عبادت بریلوی، ص ۲۳۲)

کہتے ہو نہ دیں گے ہم دل اگر پڑا پایا — دل کہاں کہ گم کیجیے ہم نے مدعا پایا
چاہتے ہو خوب رویوں کو اسد — آپ کی صورت تو دیکھا چاہیے
(غالب)

جب تک ملے گی قرض لے جائیں گے ضرور — ہم جانتے ہیں مفت ہے سودا ادھار کا
بتا دیں آ گیا کیا تم کو اس الھڑ جوانی میں — بتا دیں کان میں چپکے سے کیا اب تک نہیں آیا
(ریاض)

پیر مغاں سے بے اعتقادی — استغفراللہ استغفراللہ
(میر)

دل لے کے آپ یہ تو نہ ارشاد کیجیے — ارضی لگائیے کہیں فریاد کیجیے
(امیر)

ناروا کہیے ناسزا کہیے — کہیے کہیے مجھے برا کہیے
(داغ)

شورانگیز

شور فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "غل غپاڑہ، شہرت، نمکین"۔ شورانگیزی تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں شورانگیزی شدت جذبات کے ساتھ اضمحلال اور اضطراب

سے ملی جلی ایک کیفیت کو کہتے ہیں جو کہ بعض طبیعتوں میں فطری طور پر ہوتی ہے اور معمولی خارجی محرک سے طبیعت پر ایکدم چھا جاتی ہے۔ شدت جذبات والی طبیعتیں شورانگیز کہلاتی ہیں اور جذبات کی ناآسودگی غم والم اور مایوسی کی شدید کیفیت پیدا کرتی ہے۔ میر کرم اللہ درد کے سلسلے میں لکھتے ہیں:

''اس کی طبع شورانگیز ہے۔''

(نکات الشعراء: میر مترجمہ حمیدہ خاتون، ص ۶۷)

شورانگیز شعر میں شورش ہوتی ہے یعنی شدت غم کا بیان سینہ کوبی کے مضمون کے بجائے الفاظ کی معنوی شدت کے ذریعے ہوتا ہے۔ اس میں جذباتیت نہیں ہوتی ہے۔

میرے سینے میں ہر ایک سانس ہو کر پھانس کھٹکے ہے — خلش دل کی نکل جائے تو کیا آرام ہو جائے
سامنے ہوتے ہی پھر نعش نہ پائی دل کی — بٹ گیا نوک سناں پر صف مژگاں کے بیچ
(کرم اللہ درد)

سانس آہستہ لیجیو بیمار ٹوٹ جائے نہ آبلہ دل کا
(علی بخش بیمار)

دل میرا سوز نہاں سے بے محابا جل گیا — آتش خاموش کی مانند گویا جل گیا
(غالب)

شورانگیزی اور سوز میں فرق یہ ہے کہ شورانگیزی میں درد و غم کا اظہار شدید معنی والے قوی تشبیہ واستعارہ کے ذریعے کیا جاتا ہے جبکہ سوز میں لفظ و معنی، لہجے اور شعری آہنگ کے امتزاج سے سلگنے والی کیفیت کو ابھارا جاتا ہے۔

شورش

شورش فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''پریشانی، فتنہ و فساد۔'' شورش تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں شورش شدت جذبات کی ایسی کیفیت کو کہا جاتا جس کا اظہار عقلی توازن کے ساتھ ہوتا ہے۔ شورش کے شعر میں شاعر اپنے خارجی و داخلی حالات، اپنی اندرونی پریشانی و مصیبت یعنی ذہن و دل کی فسادگی، گہرے دلی جذبات کے ساتھ

دوسروں کے حوالے سے یا عام طریقہ سے ظاہر کرتا ہے۔ اس میں شاعر کا ذاتی بیان بھی عمومیت کے ذیل میں ہوتا ہے۔ شورش کے شعر میں جذبات کی شدت اور گہرائی اہم ہوتی ہے اور مضمون ومعنی کو اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ شورش شاعر کی صفت ہے۔ وہ کسی واقعہ کا جذباتی اظہار اس طرح کرتا ہے جیسے وہ اس واقعہ میں شامل نہیں یعنی شعر سے صرف واقعے پر پرجوش رائے زنی کا احساس ہوتا ہے۔ شورش کی تعریف کرتے ہوئے شمس الرحمن فاروقی لکھتے ہیں:

شورش سے مراد ہے جذبات کی شدت لیکن ایسی شدت جس میں گرمی اور گہرائی ہو، پلپلا پن یا جذباتیت نہ ہو یعنی جذبہ کی شدت کے لحاظ سے الفاظ بھی ہوں یہ نہ ہو کہ جذبہ سطحی یا ہلکا ہو لیکن اسے سینہ کوٹ کوٹ کر سر پھوڑنے والے انداز میں بیان کیا جائے۔

(شعر شورانگیز جلد اول: شمس الرحمن فاروقی، ص ۳۶۸)

سبز ہوتی ہی نہیں یہ سر زمیں — تخم خواہش دل میں تو بوتا ہے کیا
دھوکا ہے تمام بحر دنیا — دیکھے گا کہ ہونٹ تر نہ ہوگا
(میر)

اس دنیا میں اپنا کیا ہے — کہنے کو سب کچھ اپنا ہے
(ناصر کاظمی)

وقت کے سوگ میں لمحوں کا جلوس — جیسے اک قافلۂ نوحہ گراں
(ناصر چودھری)

شمع سحر ہیں ہم تم کو کیا بود و باش یاں کی — روشن ہے بے بقائی اس مجلس رواں کی
(راسخ)

شورش اور کیفیت میں فرق یہ ہے کہ کیفیت قاری اور سامع کے ذہن میں موجود ہوتی ہے یعنی اگر وہ کسی شعر سے کسی کیفیت سے دو چار ہوتا ہے تو وہ شعر کیفیت کا کہلائے گا۔ شورش شاعر کی صفت ہے شورش میں جذبات کے ساتھ ساتھ مضمون ومعنی کو بھی اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ کیفیت کے شعر میں صرف اثر پذیری کو اہمیت حاصل ہوتی ہے مضمون ومعنی کو نہیں۔ شمس الرحمن فاروقی شورش اور کیفیت میں فرق کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

شورش والے شعر میں شاعر کسی انسانی صورت حال پر

اظہار خیال کرتا ہے خود شاعر (یعنی متکلم) عام طور پر اس صورت Passionate حال میں شریک نہیں ہوتا۔ شورش کے شعر میں مضمون اور معنی کو اہمیت حاصل ہوتی ہے جب کہ کیفیت والے شعر میں مضمون اور معنی بہت کم ہوتا ہے یعنی ایسے شعر میں بنیادی اہمیت اس فضا اور تاثر کی ہوتی ہے جو شعر سے فوری طور پر قائم ہو۔ کیفیت کا شعر فوراً اثر کرتا ہے۔

(شعر شور انگیز جلد اول: شمس الرحمٰن فاروقی، ص ۳۶۸)

ہوا رنگ بدلے ہے ہر آن میر زمین و زماں ہر زماں اور ہے

(میر)

بقول شمس الرحمٰن فاروقی اگر اس شعر کو عالم اور نظم عالم پر رائے قرار دیں تو یہ شور انگیز ہے اور اگر اسے تبدیلی حال اور انسانی زندگی کے ضعیف البنیان ہونے کے مضمون پر مبنی قرار دیں تو کیفیت کا پلہ بھاری ہے۔

شوکت الفاظ

شوکت عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "دبدبہ، قوت، تیزی، ہیبت"۔ شوکت الفاظ تذکروں کی اصطلاح ہے۔ محمد حسین آزاد لکھتے ہیں:

قصیدے کے لیے شکوہ الفاظ اور بلندی مضامین چستی ترکیب وغیرہ لوازمات ہیں۔

(آبِ حیات، محمد حسین آزاد، ص ۱۵۵)

اصطلاح میں جن الفاظ میں ایک دبدبہ اور رعب کی سی کیفیت پائی جاتی ہے ان کو پر شکوہ الفاظ کہتے ہیں یعنی ایسے الفاظ جن کی فضا مقتدر اور پر شکوہ ہو، جن سے عوام و خواص واقف تو ہوں لیکن ان کا استعمال خواص کا اعلیٰ طبقہ کرتا ہو اور ان الفاظ میں صفائی، روانی، محاورات، موجود نہ ہوں مثلاً "کرنا کی" جگہ "بجالانا" یا "لمبا" نہ کہہ کر دراز کہنا وغیرہ۔ دراصل شکوہ الفاظ قصیدہ کی خاصیت ہے۔ قصیدہ چونکہ امراء اور سلاطین کی مدح سرائی تھی اس لیے ان کے مراتب کے شایان شان الفاظ کا استعمال کیا جاتا تھا جو انہیں کا حصہ ہوتے تھے۔ اس لیے شوکت

الفاظ میں رسمی مبالغہ آمیزی اور مقتدر صوتی بلند آہنگی ہوتی ہے۔ شوکت اعلیٰ اور ارفعیت کا ایک معیار، ایک انداز ہے جو متوسط طبقے کے لیے باعث حرص اور ادنیٰ طبقے کے لیے باعث رعب و داب ہوتا ہے۔ شوکت الفاظ پر روشنی ڈالتے ہوئے کلیم الدین احمد لکھتے ہیں:

دوسرے قسم کے مجموعے وہ ہوتے ہیں جن میں فصاحت، صفائی، روانی، محاورات کے بدلے شاندار الفاظ اکٹھا ہو جاتے ہیں ایسے مجموعوں میں شان و شوکت ہوتی ہے رعب، دبدبہ ہوتا ہے چمک ہوتی ہے، بلند آہنگی ہوتی ہے۔

صبح بالیں پہ یہ کہتا ہوا غمخوار آیا
اٹھ کہ فریادرس عاشق بیمار آیا

مثل الحمد کے گلزار میں ہنگام صبوح
حکم آزادی عرفان گرفتار آیا

اے نظر شکر بجالا کہ کھلی زلف دراز
اے صدف آنکھ اٹھا ابر گہر بار آیا

خوش ہو اے گوش کہ جبریل ترنم چہکا
مژدہ اے چشم کہ پیغمبر انوار آیا

(جوش ملیح آبادی)

شاندار الفاظ ہیں۔ جبریل ترنم، پیغمبر انوار، ابر گہر بار، عرفان گرفتار، عاشق بیمار، حکم بھی ہے! اے نظر شکر بجالا، اے صدف آنکھ اٹھا... پڑھنے والے مرعوب بھی ہوتے ہیں "رعب دار" الفاظ ہیں۔

(عملی تنقید حصہ اول: کلیم الدین احمد، ص ۱۰۸)

پروفیسر قاضی افضال حسین شوکت الفاظ کو بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

الفاظ کی شوکت سے مراد یہ ہے کہ لفظ تلفظ کی سطح پر بلند آہنگ اور معنی کی سطح پر ان مظاہر و تصورات سے منسلک ہو جو مقتدر نفیس اور ارفع و اعلیٰ ہیں گویا تلفظ اور معنی دو سطحوں پر غیر عمومیت اور اشرافیت لفظ کی شوکت کی بنیادی چیز ہے۔

(مرزا محمد رفیع سودا: قاضی افضال حسین، ص ۴۴)

حسرت موہانی نے تذکرۂ شعراء میں مندرجہ ذیل شوکت الفاظ کے حامل اشعار درج کیے ہیں ؎

کیوں کر ہو باغ جانا اس میرزا منش کا
واں سرو کو نہیں ہے آداب کو رنش کا

کھینچا نہ میں چمن میں آرام یک نفس کا
صیاد تیری گردن ہے خون اس ہوس کا

آدم کا جسم جبکہ عناصر سے مل بنا　　کچھ آگ بچ رہی تھی سو عاشق کا دل بنا

سودا کی جو بالیں پہ ہوا شور قیامت　　خدام ادب بولے ابھی آنکھ لگی ہے

کیفیت چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا　　ساغر کو میرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں

قد کو تیرے جس جگہ عشق خرام ناز ہے　　اس جگہ شور قیامت فرش پا انداز ہے

(سودا)

ان اشعار میں کورنش، متصل، آتش، کیفیت چشم، خرام ناز، فرش پا انداز وغیرہ پرشکوہ الفاظ ہیں۔ پرشکوہ الفاظ کے تلفظ میں ٹھہراو اور دباو زیادہ ہوتا ہے اور لہجہ میں ارفعیت ہوتی ہے۔ شوکت لفظی مفرد الفاظ کے علاوہ شعر کے مجموعی لہجے اور بلند آہنگی سے متعین ہوتی ہے۔

شیرینی

شیرینی فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''مٹھاس۔'' شیرینی تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں ایسے کلام کو شیریں کہا جاتا ہے جس میں موسیقیت، سلاست، روانی اور گداز لہجہ پایا جاتا ہے یعنی ایسا کلام جو لفظ اور معنی دونوں سطحوں پر قاری و سامع کے لیے وجدانی حظ کا باعث ہو۔ شیرینی کی وضاحت کرتے ہوئے عابد علی عابد لکھتے ہیں:

> شیریں گفتار سے مراد یہ لیتے ہیں کہ شاعر کے اسلوب نگارش میں
> جمالیاتی صفات پائی جاتی ہیں ان صفات میں ترنم اور نغمہ بنیادی ہیں۔
>
> (اصول انتقاد ادبیات: عابد علی عابد، ص ۳۰۶)

شیریں کلام میں سادہ جذبات، سادہ خیال، ٹھہری ہوئی کیفیت اور موسیقیت ہوتی ہے جس سے قاری و سامع کا ذہن کسی دوسری طرف منتقل نہیں ہوتا بلکہ شعر کے لفظ و معنی آپ اپنا مقصود ہوتے ہیں۔ شیرینی اور کیفیت میں فرق یہ ہے کہ کیفیت جذبات و احساسات کو متاثر کرتی ہے جبکہ شیرینی محض خوشگوار احساس ہے۔ اس میں ایک عام احساس، عام جذبہ موسیقیت کے ساتھ بیان ہوتا ہے۔ شیرینی سے تکلیف دہ بات سے بھی خوشگواری کا احساس ہوتا ہے۔

وہ جو ہم میں تم میں قرار تھا تمہیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو　　وہی یعنی وعدہ نباہ کا تمہیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

وہ جو لطف مجھ پہ تھے بیشتر وہ کرم کہ تھا مرے حال پر　　مجھے سب ہے یاد ذرا ذرا تمہیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

(مومن)

ترے کوچے کی شاید راہ بھولی　　صبا پھرتی ہے مضطر کو بہ کو آج

(وزیر)

ہماری خاک میں آتی کہاں رسائی ہے　　نہ جانے دل میں ترے کس طرح غبار آیا

(محمد قادر بخش صابر)

بیٹھ جاتا ہوں جہاں چھاؤں گھنی ہوتی ہے　　ہائے کیا چیز غریب الوطنی ہوتی ہے

(شفیق جونپوری)

مجھ کو سودائی کیا رسوا کیا　　زلف پھر ابھی کی ابھی رہ گئی

(خرد کاکوروی)

صداقت جذبات

صداقت جذبات سے مراد یہ ہے کہ شاعر جذبات سے مغلوب ہو کر حقیقت اور اصلیت سے چشم پوشی نہ کرے بلکہ جذبات کے غلبہ کے بعد بھی خارجی حقیقت و اصلیت اس پر واضح اور روشن رہے۔ صداقت جذبات کے حامل اشعار میں جذبہ اور مروجہ حقیقت دونوں کا متوازی اظہار ہوتا ہے۔ صداقت جذبات کی وضاحت کرتے ہوئے سلام سندیلوی رسکن کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> صادق جذبہ وہی ہے کہ انسان جذبات کی رو میں حقیقت اور اصلیت کو نہیں بھلائے مثلاً ہومر نے ٹرائے اور یونان کے درمیان جنگ کا نقشہ کھینچا اور ہیلن کی زبان سے کہلایا کہ کیسٹر اور پولکس دونوں مر چکے ہیں دراصل یہ موقع غم وغصہ کے اظہار کا تھا کہ زمین ان دونوں بہادروں کو کھا گئی ہے مگر ہومر نے حقیقت کو نظر انداز نہیں کیا ہے اور اسی زمین کو جس نے بہادروں کو کھالیا ہے مال، بارآور اور حیات افزا کہا ہے۔
>
> (مراثی انیس میں جذباتی تاویل: سلام سندیلوی، ص ۲۷ تا ۲۸)

یہ بھی فریب سے ہیں کچھ درد عاشقی کے — ہم مر کے کیا کریں گے کیا کر لیا ہے جی کے

بہت لطیف اشارے تھے چشم ساقی کے — نہ میں ہوا کبھی بیخود نہ ہوشیار ہوا

(اصغر)

خزاں کے آنے سے پہلے ہی تھا مجھے معلوم — کہ رنگ بوئے چمن کا کچھ اعتبار نہیں

(نظم طباطبائی)

ضرب المثل

ضرب المثل کے لغوی معنی ہیں ''کہاوت، وہ جملہ جو مثال کے طور پر پیش کیا جائے''۔ اصطلاح میں ضرب المثل ایسے بہ معنی جملے، فقرہ، مصرع یا شعر یا قول کو کہا جاتا ہے جو کسی معاشرے میں مشہور و معروف، عام فہم، خاص و عام میں یکساں مروج ہوتا ہے جو گفتگو میں اجمال و اختصار کے ساتھ توضیحی خصوصیات پیدا کرتا ہے اور معنی میں شدت و زور پیدا کرتا ہے۔ ضرب المثل رواج، روایت اور مشہور و معروف ہونے کی خصوصیات سے تشکیل پاتی ہے اور اپنے لغوی معنی کے بجائے تمثیلی اور استعاراتی معنی کی حامل ہوتی ہے۔ ضرب المثل کی مندرجہ ذیل خصوصیات بیان کی جا سکتی ہیں۔ (۱) ضرب المثل ایک جملے اور فقرہ وغیرہ کی شکل میں ہوتی ہے (۲) ضرب المثل کے معنی عام صداقت کے حامل ہوتے ہیں (۳) ضرب المثل مروج اور مشہور و معروف ہوتی ہے (۴) ضرب المثل کے الفاظ میں تبدیلی نہیں کی جا سکتی (۵) ضرب المثل کا استعمال جملے میں نہیں ہوتا بلکہ جملے میں مزید زور پیدا کرنے کے لئے ضرب المثل جملے کو بطور مثال پیش کیا جاتا ہے۔ (۶) ضرب المثل اور محاورے میں بنیادی فرق یہ ہے کہ محاورہ جملے میں اپنے معنی ظاہر کرتا ہے جبکہ ضرب المثل مکمل معنی کی حامل ہوتی ہے یعنی محاورہ آزادانہ طور پر کوئی حیثیت نہیں رکھتا جبکہ ضرب المثل آزادانہ حیثیت کی حامل ہوتی ہے۔

اے مہر سچ مثل ہے جو عالم ہے بے عمل — گویا وہ اک گدھا ہے کتب سے لدا ہوا

(مہر)

کیا کوئی چھیڑے انہیں اور کیا لگائے ان کو ہاتھ — ناک کے پکڑے سے جن کی پھوٹتی نکسیر ہو

(خندہ)

ضرورت

ضرورت عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''وہ شے جس کو ہونا چاہیے یا جس کے بغیر کام نہ چلے''۔ ''حاجت و بیچارگی و فارسیان بمعنی ناگزیر استعمال کنند و ضرورت بمعنی بالضرورت ہم مستعمل (فرہنگ آنند راج) ضرورت فلسفے منطق اور بلاغت کی اصطلاح ہے جو اردو میں عربی و فارسی زبانوں کے ذریعے رائج ہوئی۔

منطق کی اصطلاح میں ضرورت ایک شے کے وجود سے دوسری شے کا موجود ہونا ہے طوسی ضرورت کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> در اصل مفہوم ضروری و واجب بنزدیک است، اما در اصطلاح ضروری در ہر دو طرف بر تساوی استعمال و وجوب در طرف ثبوت بیشتر... و ممتنع را متناول باشد۔
>
> (اساس الاقتباس: طوسی، ص ۱۳۱)

ضرورت اپنی نوعیت کے اعتبار سے تین طرح کی ہوتی ہے (۱) ضرورت شرطی (۲) ضرورت وقتی (۳) ضرورت منتشر

ضرورت شرطی: ایک شے کے لیے دوسری شے کے ہونے یا نہ ہونے کو لازمی بناتی ہے جیسے شربت کے لیے سیال کا ہونا یا لکڑی کا سخت ہونا۔

ضرورت وقتی: خاص اوقات میں اشیاء کی صورت و عمل وغیرہ میں تخفیف و اضافہ کرتی ہے جیسے زمین اور سورج کے درمیان آنے سے چاند کا گہن ہونا یا گھٹا کے آنے کے بعد بارش کا برسنا۔ یہ تمام امور وقتی ہیں۔

ضرورت منتشر: اس میں اشیاء میں تخفیف و اضافے کا کوئی وقت متعین نہیں ہوتا۔

جو ضرورت موضوع اور محمول کی شرط ہو جاتی ہے وہ دائم کہلاتی ہے۔ واجب اور ضروری میں فرق یہ ہے کہ واجب ضرورت کا پایۂ ثبوت ہے یعنی اس بات کا تعین ہے ایک شے دوسری شے کے لیے ناگزیر ہے اس لیے واجب ہے۔ دو اشیاء میں ناگزیریت کے رشتے کا نہ ہونا امتناع ہے۔ اس طرح ضرورت امتناع اور وجوب دونوں امور میں شامل ہوتی ہے۔ جیسے پھول کے

لیے خوشبو کا ہونا واجب ہے، کانٹوں میں خوشبو کا ہونا امتناع ہے۔

نفسیاتی اعتبار سے ضرورت کسی شے کی تکمیلیت میں کسی کمی وزیادتی کا احساس ہے یا اشیاء کے اپنے وجود کو برقرار رکھنے کی کوشش میں کسی شے کو اپنانا یا چھوڑنا ہے۔ ضرورت تکمیلیت کی مجبوری ہے، اس کے بغیر وہ شے ادھوری اور نامکمل ہوتی ہے۔ ہر شے کے وجود کا جواز اس کی ضرورت پر منحصر ہے۔ شے کا یہی جواز اس کی معنویت کو قائم کرتا ہے۔ امداد امام آثر لکھتے ہیں:

سوائے ان لغویات کے غیر محصل اشخاص بہت سے صنائع و بدائع
کو ضروریات شاعری شمار کرتے ہیں لیکن اہل مذاق سے پوشیدہ نہیں ہے کہ
ایسے ایسے ڈھکوسلوں کو شاعری سے کوئی تعلق نہیں ہے۔
(کاشف الحقائق: امداد امام آثر، ص ۹۰)

ضرورت کی تین اقسام ہیں (۱) جبلی ضرورت۔ ایسی ضرورت فطری اور نفسیاتی ہوتی ہے جس میں عضویاتی امور اور متعلق خواہشات شامل ہوتی ہیں (۲) عقلی ضرورت۔ ایسی ضرورت مشاہدہ اور تجربے پر مبنی ہے جس میں منطقی اور علمی امور شامل ہوتے ہیں۔ یہ عقلی غیر تکمیلیت کا احساس ہے۔ (۳) وجدانی ضرورت۔ ایسی ضرورت جمالیات سے متعلق ہوتی ہے جس میں نفس اور عقل کے امتزاج سے روح اور قلب کی غیر تکمیلیت کا احساس شامل ہوتا ہے۔ شاعری انسان کی وجدانی ضرورتوں کی زائدہ ہوتی ہے۔ اس لیے ایسا کلام یا صنف سخن جس سے انسان کی جمالیاتی ضرورت کی تکمیل ممکن نہ ہو بے جواز اور بے معنی ہوتی ہے۔ عقلی اور وجدانی ضرورتیں زمان ومکان سے مشروط ہوتی ہیں اسی لیے مشرق ومغرب کے شعری ذوق میں فرق ہے۔ ضرورت طرز احساس کی زائدہ ہوتی ہے اس لیے جب جب طرز احساس بدلتا ہے نئی ضرورتیں پیدا ہوتی ہیں اور ادبی تحریکیں اور رجحانات نمودار ہوتے ہیں۔

ضرورت شعری

اصطلاح میں ضرورت شعری ایسے جواز کو کہا جاتا ہے جس کے تحت حسن مضمون اور نفس مضمون کے لیے زبان وبیان اور فن کے مروجہ اصول وضوابط کی خلاف ورزی کی جاتی ہے لیکن یہ خلاف ورزی حسن بیان اور حسن مقصد کے لحاظ سے جائز ہوتی ہے۔ ضرورت شعری کا

جواز اسی وقت پیدا ہوتا ہے جب اصول وضوابط کی خلاف ورزی سے کوئی اہم یا نئی بات سامنے آئے بصورت دیگر اصولوں سے انحراف عیب میں داخل ہے۔ دوسرے یہ کہ انحراف شعوری طور پر ہو ورنہ یہ غلطی ہے۔ شمس قیس رازی ضرورت شعری کو بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

حقدمان برائے ضرورت شعر خطاہا ارتکاب کردہ اند لحن باور شعر
خویش بکار داشتہ چہ اقتدا بہ نیکو گویاں نیکو آید نہ بہ بد گویاں۔
(المعجم فی معائر اشعار العجم: شمس قیس رازی، ص ۹۱)

غالب ہرگوپال تفتہ کو تحریر کردہ ایک خط میں ضرورت شعری کو بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

یہ نہ کہنا کہ شعر میں ممدوح کا نام نگا لکھا وہ بحسب ضرورت شعر ہے
جس بحر میں پورا نام نہ آئے اس میں شوق سے لکھو جب بحر میں نام ممدوح کا
درست آئے اس میں فروگزاشت کیوں کرو۔
(خطوط غالب: مالک رام، ص ۸۰)

غالب اور رازی کے بیان سے یہ بات واضح طور پر مترشح ہوتی ہے کہ ضرورت شعری وزن وآہنگ سے تجاوز کرنے کا نام نہیں ہے۔ وزن وآہنگ ہر حال میں مستلزم ہیں بلکہ وزن وآہنگ کی پابندی کی وجہ سے ضرورت شعری کا جواز پیدا ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے ضرورت شعری کی تین صورتیں بیان کی جاسکتی ہیں۔ (۱) صرفی ونحوی تراکیب اور اصولوں کی خلاف ورزی (الف) تعقید لفظی (ب) لفظ کو عام تلفظ کے خلاف استعمال کرنا (ج) ساکن کو متحرک یا متحرک کو ساکن کرنا (د) مشدد حروف مخفف یا اس کے برعکس استعمال کرنا (ہ) مقتضائے حال کے لیے جملے کو نحوی اور لغوی قیاس کے خلاف استعمال کرنا۔ تذکیر وتانیث کا غلط استعمال یا جمع کو واحد اور واحد کو جمع کے صیغے میں استعمال کرنا (۲) قافیے کا غلط استعمال ہو یعنی حرف روی ایک جگہ ساکن اور ایک جگہ متحرک ہو۔ یا قید کا لحاظ نہ رکھا گیا ہو (۳) حروف علت کو مجبوراً گرا دیا گیا ہو یا حروف علت دب کر ادا ہو رہے ہوں (۴) مراتب اور تعظیم کا لحاظ نہ ہو۔ (۵) اس کا حق صرف مستند اور بڑے شاعر کو حاصل ہے۔

ضرورت شعری عجز بیان نہیں ہے بلکہ ضرورت شعری کے جواز کے ساتھ جو نکتہ یا خیال پیش کیا جاتا ہے اسے کسی دوسرے پیرائے میں باندھنا محال ہوتا ہے۔ ابوالحسن عمر بن عثمان کے نزدیک ضرورت شعری ایک ایسا امر ہے جس کے ارتکاب سے شاعر کسی طرح گریز نہ کر سکے

خوبی اعجاز حسن یار اگر افشاں کروں — بے تکلف صفحۂ کاغذ ید بیضا کروں
(ولی)

اس شعر کے دوسرے مصرعے میں علامت مفعول کو ضرورت شعری کی بنا پر حذف کر دیا گیا ہے۔ قواعد کی رو سے ''صفحۂ کاغذ کو ید بیضا کروں'' ہونا چاہیے تھا۔

ضعف تالیف

عربی زبان کے دو الفاظ سے مرکب ہے ضعف کے لغوی معنی ہیں ''سستی، ناتوانی، کمزوری''۔ تالیف کے لغوی معنی ہیں ''الفت میں ڈالنا، کتاب بنانا، رابط ڈالنا، ملانا، مجموعۂ تحریر، اگلے بزرگوں کے قولوں کو جمع کرنا، کوئی انجمن وغیرہ قائم کرنا''۔ ''ضعف تالیف'' بلاغت کی اصطلاح ہے جو اردو میں عربی و فارسی زبانوں کے ذریعے رائج ہوئی۔ اصطلاح میں ضعف تالیف شعر میں مستند اہل زبان کے خلاف تراکیب و محاورات کے استعمال کرنے کو کہا جاتا ہے۔

ضعف تالیف ایک عیب ہے جو شعر کی فصاحت کو مجروح کرتا ہے۔ اس عیب کی دو صورتیں ہیں۔

(۱) الفاظ کو روزمرہ اور محاورے کے خلاف استعمال کرنا۔

تابوت میرا دیر اٹھا اس کی گلی سے — اثبات ہوا جرم محبت کا اسی سے
(حسرت)

اس شعر میں ثابت ہوا کے مقام پر اثبات ہوا روزمرہ کے خلاف۔

(۲) ضمیر، حرف اور ربط وغیرہ کی تقدیم و تاخیر کرنا یا کسی دوسرے اعتبار سے اہل زبان کے اصولوں سے انحراف کرنا۔

دل اس کو پہلے ہی ناز و ادا سے دے بیٹھے — ہمیں دماغ کہاں حسن کے تقاضا کا
(غالب)

اس شعر میں ''تقاضا کا'' ترکیب اہل زبان کے خلاف ہے۔ یہاں ''تقاضے کا'' ہونا چاہیے تھا۔

طرح

طرح عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''پھینکنا، مہکنا، نقاشی''۔ طرح تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں ایک شاعر کے مصرع پر مختلف شعراء سے غزلیں کہلوانے کو طرح کہتے ہیں یعنی مختلف شعراء کی طبع آزمائی کے لیے۔ بحر، ردیف و قافیہ کے اعتبار سے غزل کی ایک زمین مصرع طرح کہلاتی ہے۔ مصرع طرح میں ردیف و قافیے کے تعین کے لیے مصرع کے الفاظ پر ''ر'' اور ''ق'' کے حرف لکھ دیے جاتے ہیں مثلاً مندرجہ ذیل مصرع

دل ہوا ہے چراغ مفلس کا

اس مصرع میں دل، ہوا، چراغ، مفلس، کا، تمام الفاظ کو قافیہ بنایا جا سکتا ہے۔ اس لیے اگر لفظ ''چراغ، پر ق، لکھ دیا گیا اور بعد کے الفاظ پر ''ر'' تو اس کا مطلب یہ ہوا چراغ قافیہ ہے اور مفلس کا ردیف ہے یعنی ایاغ مفلس کا، باغ مفلس کا۔

اک معمہ ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا — زندگی کا ہے کو ہے خواب ہے دیوانے کا
(فانی)

ہجر میں اب کے عجب رنگ ہوا ہے اپنا — کیفیت شمع کی ہے حال ہے پروانے کا
(سہیل ثاقب)

آج میں کونسا ویرانہ لیے پھرتا ہوں — کیوں تعاقب میں ہے سایہ کسی دیوانے کا
(رضوان ممتاز)

سارے رشتے یہاں جلنے کے لیے ہوتے ہیں — کام کرتے ہیں یہی شمع کا، پروانے کا
(ظہیر رحمتی)

مذکورہ تمام اشعار ہم طرح ہیں۔

طرز ادا

طرز عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''ڈھنگ، طور طریقہ''۔ طرز ادا تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں ادائے معنی کے مختلف طریقوں میں سے ایک یا زائد

طریقوں سے جذبات وخیالات کو الفاظ میں ادا کرنے کے ڈھنگ کو طرز ادا کہتے ہیں یعنی خیال کے خارج میں وجود میں آنے کا طریقہ طرز ادا ہے۔ طرز ادا کا تعلق شعر کے خارجی ڈھانچے سے ہے شعر کی لفظیات، محاوروں کا انتخاب، لہجہ، ہیئت، بحر، قافیہ، ردیف، زبان کا خاص استعمال وغیرہ طرز ادا کے دائرۂ کار ہیں۔ طرز ادا طرز فکر کی غماز ہوتی ہے اور اسی سے متعین ہوتی ہے۔ یوسف حسین خاں طرز ادا کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> اگرچہ طرز ادا معنوی خصوصیات سے عبارت ہے لیکن ان کی تاثیر لفظی استعمال کے بعض خصوصی طریقوں سے پیدا ہوتی ہے۔
>
> (اردو غزل: یوسف حسین خاں، ص ۱۹۰)

ایک ہی خیال طرز ادا کے فرق سے آمد سے آورد ہو جاتا ہے۔

قسم جو کھایئے تو طالع زلیخا کی — عزیز مصر سا بھی صاحب اک غلام لیا
(میرؔ)

مآل بندگی عشق ہے خداوندی — کہ ایک زن نے مہ مصر سا غلام لیا
(سوداؔ)

گلہ میں جس سے کروں تری بے وفائی کا — جہاں میں نام نہ لے پھر وہ آشنائی کا
(میرؔ)

گلہ لکھوں میں اگر تیری بے وفائی کا — لہو میں غرق سفینہ ہو آشنائی کا
(سوداؔ)

سوداؔ کی جو بالیں پہ اٹھا شور قیامت — خدام ادب بولے ابھی آنکھ لگی ہے
(سوداؔ)

سرہانے میرؔ کے آہستہ بولو — ابھی ٹک روتے روتے سو گیا ہے
(میرؔ)

مندرجہ بالا ہر دو اشعار میں مضمون اور زمین ایک ہی ہے لیکن ہر دو اشعار کی طرز ادا میں فرق ہے۔

ایہام، ابہام یا صنائع بدائع کا استعمال طرز ادا ہی ہے۔ طرز ادا دو اجزا پر مشتمل ہوتی ہے۔ (۱) پیرایۂ ادا (۲) لہجہ

طرز ادا اور اسلوب میں فرق یہ ہے کہ اسلوب طرز فکر اور طرز ادا دونوں کا احاطہ کرتے ہوئے وسیع مفہوم کا حامل ہے جبکہ طرز ادا ایک محدود معنی کی حامل ہے۔ جس میں جمالیات کے خارجی عناصر ملحوظ ہوتے ہیں۔

طنز

طنز عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''اشارے سے بات کرنا، ناز، طعنہ''۔ طنز تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں کسی شخص، سماج یا گروہ کی کمزوریوں، بے ہودگیوں اور نقائص کو اس طرح معروضی اعتبار سے ظاہر کرنے کو طنز کہتے ہیں کہ اس شخص اور گروہ کے لیے تکلیف کا باعث ہو اور اس کو اپنی کمزوریوں کا احساس ہو۔ طنز میں نفرت اور برہمی کا عنصر شامل ہوتا ہے۔ طنز اور ہجو میں فرق یہ ہے کہ ہجو کسی معین شخص یا گروہ وغیرہ کے لیے واضح طور پر ہوتی ہے اور لہجہ میں زیادہ سختی ہوتی ہے، اس میں ذاتی بغض وعناد کو دخل ہوتا ہے۔ طنز میں کسی معین شخص یا گروہ وغیرہ کی وضاحت نہیں ہوتی ہے۔ ہجو میں موضوعی طرز بیان وادا ہوتا ہے اور طنز میں معروضی طرز بیان طرز ادا ہوتی ہے۔ مرزا محمد عسکری طنز کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> طنز سے مطلب یہ ہے کہ کسی شخص یا جماعت کے نقائص کا اظہار اس طریقہ سے کیا جائے کہ اس شخص یا جماعت کی تکلیف کا باعث ہو اور طنز کرنے والے کو اس سے مسرت حاصل ہو۔
>
> (آئینہ بلاغت: محمد عسکری، ص ۱۴)

عابد علی عابدؔ طنز کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> کوئی ایسا فن پارہ جس میں انسانی کمزوریوں اور بے ہودگیوں کو آئینہ دکھایا جائے یا ریاکاری کی مذمت کی جائے اور ایسے معاشرہ کی سخت اہانت کی جائے جس میں برائیاں اور ریاکاریاں راہ پا گئی ہوں۔
>
> (اسلوب: عابد علی عابدؔ، ص ۱۳۹)

اردو تنقید میں اکثر ناقدین نے طنز کو ظرافت کی ایک فرع کے طور پر بیان کیا ہے۔

پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی نے کیفیہ میں ظرافت کا مندرجہ ذیل نقشہ پیش کیا ہے۔

ظرافت

بذلہ	مزاح
پند	ہزل
طنز	

در اصل بیسویں صدی کی اردو تنقید میں ظرافت، ہجواور طنز کو انگریزی اصطلاحات Humour. Irony اور Satire کے ترجمے کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ کلیم الدین احمد نے ہجو کو Satir کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ Satire میں ظرافت اور طنز دونوں امور شامل ہوتے ہیں۔ جبکہ ہجو کے مشرقی مفہوم میں طنز کے معنی شامل نہیں ہیں بلکہ ہجو ایسی برائی و مذمت ہے جس میں ذاتی بغض وعناد شامل ہوتا ہے اس کے لیے ظرافت بھی ضروری نہیں ہے۔ غلام احمد فرقت کاکوروی نے طنز کو Satire کے معنی بیان کیا ہے۔ اس لحاظ سے طنز میں ظرافت کا ہونا لازمی امر ہے لیکن قاضی عبدالغفار کے نزدیک طنز میں ظرافت کی شمولیت اس کی دھار کو کند کر دیتی ہے۔ اس مقام پر شوکت سبزواری اور مظفر حنفی کی رائے کو اولیت حاصل ہے۔ شوکت سبزواری طنز کو بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> طنز ظرافت سے بالکل الگ چیز ہے... طنز ایک طرح کی تنقید ہے... طنز میں چیز کے برے پہلو نمایاں کر کے دکھائے جاتے ہیں... طنز میں شدت اور تیزی ضروری شے ہے.... طنز کی ادب میں اہمیت اس کی مقصدیت کی وجہ سے ہے اور یہی مقصدیت ہے جس کی وجہ سے طنز کی تلخی گوارا کر لی جاتی ہے۔

(اردو شاعری میں طنز: ڈاکٹر شوکت سبزوری، مشمولہ شاد عارفی فن وفنکار، مظفر حنفی، ص ۹۰)

مظفر حنفی لکھتے ہیں:

> Satire سے ظرافت Humour کو نکالنے کے بعد اس میں رمزو تعریض Irony کے اضافے کے ساتھ جب سچا فنکار اپنے ذاتی جذبے کو آفاقی حیثیت عطا کرنے میں کامیاب ہوتا ہے تو خالص طنزیہ ادب پارے

وجود میں آتے ہیں۔

(شاد عارفی فن اور فنکار: مظفر حنفی، ص ۹۱)

مذکورہ اقتباس سے واضح ہے کہ طنز محض برائیوں کا بیان نہیں بلکہ اس میں برائیوں کی بیخ کنی کا عنصر شامل ہوتا ہے۔ اس لیے طنز میں حقیقت حسب حال ہوتی ہے جبکہ ہجو جذباتی برہمی ہے اس کے لیے حقیقت وغیر حقیقت کی کوئی قید نہیں ہے۔ طنز و تعریض میں فرق یہ ہے کہ تعریض ایک خاص انداز بیان ہے جس سے طنز میں کام لیا جاتا ہے۔ تعریض میں ہلکا سا طنز ہوتا ہے جبکہ خالص طنز بھرپور اور گہرا ہوتا ہے۔ طنز اگر حقیقت سے ہٹتا ہے ہجو ہوجاتا ہے۔

شکوۂ آبلہ ابھی سے میرؔ ہے پیارے ہنوز دلی دور
(میر)

پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسدؔ ڈرتا ہوں آدمی سے کہ مردم گزیدہ ہوں
(غالب)

چاپ سن کر جو ہٹا دی تھی اٹھا لا ساقی شیخ صاحب ہیں میں سمجھا تھا مسلماں ہے کوئی
ہمارے ہاں کی سیاست کا حال مت پوچھو گھری ہوئی ہے طوائف تماش بینوں میں
ارتجالاً برے کو بھلا کہہ دیا یعنی گالی نہ دی رہنما کہہ دیا
(شاد عارفی)

ظرافت

ظرافت عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "ذکی، خوش طبعی، عقلمند ہونا"۔ اصطلاح میں شعر میں بالقصد فنی اور خوش طبعی کے پہلو پیدا کرنے کو ظرافت کہتے ہیں یعنی ظرافت وہ انداز بیان ہے جس میں شاعر فنی اور خوش طبعی کے پہلوؤں کے ساتھ کسی شخص یا سماج کی کمزوریوں کو ہمدردانہ طور پر اس طرح واضح کرتا ہے کہ ہدف ظرافت کو اپنی کمزوری کی نشاندہی گراں نہ گزرے اور اصلاح بھی ہوجائے۔ ظرافت پر روشنی ڈالتے ہوئے عبدالمغنی لکھتے ہیں:

> ادب کا ایک معروف و مسلم وسیلۂ اظہار ہے اس کا لطف واثر ادب کی دلکشی میں اضافہ کرتا ہے۔ یا مقصد ظرافت تنقید کی طرح ایک اہم رول ادا کرتی ہے

اور بعض اخلاقی امراض کے لیے ایک قسم کا علاج بن جاتی ہے۔ ظرافت کی خوش طبعی زندہ دلی کے ساتھ نیک دلی کا بھی ثبوت ہے اور اس میں مضمر دانائی کا عنصر نیک دل کو اعلیٰ معانی کے ساتھ ہم آہنگ کر دیتا ہے۔

(تنقید مشرق: عبدالمغنی، ص ۱۸۴)

ہمیں پتہ ہے کہ مرنے کے بعد کیا ہوگا　　پلاؤ کھائیں گے احباب فاتحہ ہوگا
(اکبر)

ہم نے چاہا تھا کہ حاکم سے کرینگے فریاد　　وہ بھی کم بخت ترا چاہنے والا نکلا
(شوکت تھانوی)

طنز و ظرافت دو علیحدہ علیحدہ چیزیں ہیں۔ طنز اور ظرافت میں فرق یہ ہے کہ طنز میں نفرت اور برہمی کے عناصر شامل ہوتے ہیں اور ظرافت میں ہمدردی کے۔ اس کے ساتھ ہی طنز میں سنجیدگی شامل ہوتی ہے، ظرافت میں غیر سنجیدگی اور خوش طبعی لیکن طنز اور ظرافت کا مقصد ایک ہی ہوتا ہے۔ ظرافت کی دو قسمیں ہوتی ہیں (۱) مزاح (۲) بذلہ

عالمگیریت

عالم گیر فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''عالم پر چھایا ہو''۔ عالمگیریت سے مراد یہ ہے کہ شعر میں ایسے جذبات و خیالات کا اظہار کرنا جو تمام عالم یعنی ہر ملک ہر دیار کے لوگوں کے جذبات و احساسات کے ساتھ منسلک ہوں اور ان کو متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتے ہوں یعنی شعر میں جو عصری مسئلہ بھی پیش کیا گیا ہے وہ تمام انسانوں کے جذبات و احساسات کے ساتھ کسی نہ کسی طرح وابستہ ہو، کسی ایک ملک ایک جگہ کے لوگوں ہی سے اس کا تعلق نہ ہو۔ عالم گیریت کے مفہوم میں عصریت بھی شامل ہوتی ہے۔ عالمگیریت آفاقیت کی ایک قسم ہے ؎

غیرت یوسف ہے یہ وقت عزیز　　میرؔ اس کو رائگاں کھوتا ہے کیا
(میر)

ہزار بار زمانہ ادھر سے گزرا ہے　　نئی نئی سی ہے کچھ تیری رہگزر پھر بھی
(فراق)

مذکورہ اشعار آج بھی تمام عالم کے لیے متاثر کن ہیں۔ اس لیے زمانی اعتبار سے ان میں ابدیت بھی ہے عالمگیریت بھی۔ عالمگیریت انگریزی اصطلاح world wide کا ترجمہ ہے۔ عالمگیریت کی وجہ سے ہی ایک زبان و تہذیب کا شعر و ادب دوسری زبان و تہذیب کے لوگوں کے لیے اہمیت و افادیت حاصل ہوتا ہے اور ادبی ترجمہ کا جواز قائم ہوتا ہے۔

عام فہم

عام فہم سے مراد یہ ہے کہ شعر میں کسی جذبہ و خیال کو اس انداز سے پیش کیا جائے جو ایک عام تعلیم یافتہ ذوق شعری کے حامل قاری و سامع کی سمجھ میں بہ آسانی آجائے۔ عام تعلیم یافتہ شخص وہ ہوتا ہے جو کسی علم میں خاص مہارت نہیں رکھتا ہو بلکہ کچھ مروجہ علوم یا کسی ایک علم اور اپنی زبان سے واقفیت رکھتا ہو۔ عام تعلیم یافتہ کا معیار یک زمانی ہوتا ہے۔ موجودہ دور کا عام تعلیم یافتہ نصف صدی قبل کے عام تعلیم یافتہ سے مختلف ہے۔ موجودہ دور میں ایک بی۔ اے کے طالب علم یا اس جیسی لیاقت والے فرد کو عام تعلیم یافتہ کہا جا سکتا ہے۔ اگر شاعر کسی خاص علم اور اس کی اصطلاحوں کے حوالے سے غیر مروجہ سخت و مشکل زبان میں شعر کہتا ہے تو وہ شعر عام فہم نہیں ہوگا۔ کیونکہ اس کا علاقہ عام تعلیم یافتہ سے نہیں ہے یا شعر کا مضمون عام محسوسات سے اتنا دور ہو کہ اس کی تفہیم کے لیے ایک ذہنی ورزش درکار ہو تو وہ شعر بھی عام فہم نہیں ہوگا۔ عام فہم شعر وہ ہوتا ہے جس کی ترسیل عام لوگوں کو بہ آسانی ہو جائے ؎

میر ان نیم باز آنکھوں میں　　ساری مستی شراب کی سی ہے
(میر)

کوئی خلش ہے یار کیا ایسے بھی سوگوار کیوں　　داماں یہ تار تار کیا آنکھیں یہ اشک بار کیوں
(سحر افغانی)

مذکورہ اشعار عام فہم ہیں۔

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا — کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

(غالب)

یہ شعر عام فہم نہیں ہے۔اس شعر میں استعمال کی گئی تلمیح مشہور نہیں ہے،الفاظ بھی مشکل ہیں۔

عامیانہ پن

عام عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''تمام، سب''۔اصطلاح میں شعر میں ایسے جذبات وخیالات اور ایسی زبان اور انداز بیان استعمال کرنے کو عامیانہ پن ہے جس میں سماج کے کم علم، کم ذوق طبقے کا لحاظ ہو یعنی عوامی ذوق اور عوام کی پاسداری کرنا عامیانہ پن ہے۔حالی عامیانہ پن کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

ایسی سادگی جو سخاوت اور رکاکت کے درجہ کو پہنچ جائے عامیانہ شعر ہوگا۔

(مقدمہ شعروشاعری: الطاف حسین حالی،ص ۲۷)

عام اور عوام میں فرق ہے۔عام میں علمی معیار کے ساتھ کسی چیز کے متعارف ہونے اور مشہور ہونے کا مفہوم شامل ہے جبکہ عوام میں علمی معیار نہیں ہوتا ان میں روایت محض، رواج اور سطحیت ہوتی ہے۔اس لحاظ سے عامیانہ شعر میں جذبات وخیالات اور زبان وبیان کی سطحیت ہوتی ہے،اس میں کسی طرح کی ندرت یا تخلیقیت نہیں ہوتی جو خیال یا جو لفظ جس زاویہ اور جس پیرائے میں بندھتا چلا آرہا ہے اس کو اسی طرح شعر میں باندھ دیا جاتا ہے۔دوسرے یہ کہ الفاظ کا تلفظ ان کے معنی اور محل استعمال عوامی بولی کے اعتبار سے ہوتا ہے۔عامیانہ پن اور سپاٹ پن میں فرق یہ ہے کہ سپاٹ پن بے تاثیر سادگی ہے۔سپاٹ شعر میں جذبہ وخیال میں تخلیقیت ہوتی ہے لیکن بیان پر تاثیر نہیں ہوتا جبکہ عامیانہ شعر میں کسی طرح کی ندرت نہیں ہوتی۔

ایک دو تین چار پانچ نہیں — دیکھیے بو سے مجھ کو بے گنتی

(نوح ناروی)

تم جو نین میں سرما لگاوت ہو — سربسر چوتیا بناوت ہو

(نامعلوم)

ان اشعار میں خیال اور بیان عامیانہ ہے۔

عریانی

عریانی عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''ننگا پن''۔عریانی ابتذال کی ایک قسم ہے۔اصطلاح میں جنسی معاملات ومضامین کو اس طرح پیش کرنا جس کے اظہار کو سماج کا سنجیدہ اور اہل علم طبقہ معیوب سمجھتا ہو، عریانی کہلاتا ہے۔عریانی کا تصور یک زمانی تہذیبی وسماجی اقدار پر منحصر ہوتا ہے۔اس سلسلے میں وزیر آغا لکھتے ہیں:

عریانی ہمیشہ ماحول سے جانچی جاتی ہے۔مغربی معاشرہ اور اس کے فحش ادب میں حد فاصل کچھ زیادہ نہیں ہے۔لیکن ہمارے ہاں ضبط و امتناع کی روایت مغرب سے برآمد شدہ نئی نویلی ہیجان انگیزی میں خاصہ بعد ہے اس لیے فحاشی کے ہر عمل کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔

(تنقید واحتساب: وزیر آغا،ص ۲۶۲)

وزیر آغا عریانی اور فحاشی میں امتیاز نہیں برتتے جب کہ عریانی اور فحاشی دو الگ الگ اصطلاحیں ہیں۔جنسی معاملات کا اظہار عریانی نہیں ہے بلکہ عریانی سے مراد اظہار وبیان کے اس طریقے سے ہے جس سے محض شہوانی برانگیختگی پیدا ہوتی ہے اور جس کا مقصد بھی یہی ہوتا ہے کہ محض جنسی لذت حاصل کی جائے۔جسم کے شہوانی اعضاء کا بیان وقت ضرورت غلط اور مبتذل نہیں ہے لیکن شہوانیت کو ابھارنے کے لیے ان اعضاء کا بیان مبتذل ہے۔اس سلسلے میں دیویندر اسر لکھتے ہیں:

جنس کا ہر مظہر فحش نہیں ہوسکتا ورنہ عورت اور مرد کا رشتہ بھی فحش قرار دیا جاتا ہے۔لیکن ان کا ایک اشارہ بھی فحش ہوسکتا ہے کیونکہ اس میں جنس کا احترام مقصود ہے ادب اور زندگی میں جنس کا احترام لازمی ہے۔جس ادب میں جنس کا احترام نہیں اور اسے جنسی تسکین کے نعم البدل کی صورت میں پیش کیا جاتا ہے اور قاری کو خود تسکینی کی جانب راغب کیا جاتا ہے بلاشبہ فحش ہے۔

(ادب اور نفسیات: دیویندر اسر،ص ۱۴۸)

عریانی اور فحاشی میں فرق یہ ہے کہ جب جنسی مضامین جو کہ ایک پردہ کے متقاضی ہوتے ہیں اس پردہ کو ملحوظ نہ رکھ کر بیان کیے جاتے ہیں تو عریانی پیدا ہو جاتی ہے۔ اور جب جنسی مضامین کا غیر سنجیدہ اظہار اور کسی بھی گفتگو میں شہوانی اعضاء کی شمولیت ہو جاتی ہے تو کلام میں فحاشی پیدا ہوتی ہے۔

ٹٹولتے ہیں شبِ وصل دستِ شوق انہیں | یہ گول گول ہے کیا سخت ترے سینے میں
حسن روز افزوں نے گنجائش بنائی جسم میں | بن گیا انگیا کے اندر وہ سمٹ کر چھاتیاں
(ہجر)

وصل کی شب پلنگ کے اوپر | مثل چیتا کے وہ مچلتے تھے
(ناسخ)

ذرا دیکھ ابا ادھر آگئے | اری سالی جلدی سے جمپر گرا
(عادل منصوری)

بتی جلا کے دیکھ لے سب کچھ یہیں پہ ہے | بنیان میرے نیچے ہے شلوار اس طرف
(ظفر اقبال)

دباتا ہی رہا ہو کر بغل گیر ان کے میں کیا کیا | وہ کہتے ہی رہے لیکن قمر آہستہ آہستہ
(قمر بخشی)

مذکورہ اشعار میں عریانی ہے جس کی وجہ یہ ہے کہ مشرقی تہذیب کے لحاظ سے ان اشعار کو بڑے چھوٹوں میں بیٹھ کر نہیں پڑھ سکتے۔

عقد

عقد عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''گرہ لگانا، باندھنا۔'' اصطلاح میں آیت کلام اللہ، حدیث نبوی وغیرہ یا کسی اکابر کا قول شعر میں اپنے الفاظ میں بیان کرنے یا ان کی طرف اشارہ کرنے کو عقد کہتے ہیں۔ نجم الغنی خاں عقد کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

عقد اسے کہتے ہیں کہ آیت یا احادیث اس طرح نظم کیا جائے کہ اس میں

تغیر آجائے... لیکن اشارہ اس بات کی طرف کر دیا جائے کہ قرآن و حدیث کا ٹکڑا ہے اور کسی کے قول اور مثل و حکمت مشہور کو باندھنا بھی اس قبیل سے ہے۔

(بحر الفصاحت: نجم الغنی، ص ۱۱۰۷)

ناقوس صنم سے ہم بھی یاں سنتے ہیں | سبحانک ما خلقت ہذا باطل
(آتش)

جی سے بھئے وجہ ربک کی سدا سمرن کو پھیر | ورد کر من سے خیال من علیہا فان کا
(سراج)

ان اشعار میں آیات قرآنی کی طرف اشارہ ہے۔

عقلیت پسندی

عقلیت پسندی Rationalism کا ترجمہ ہے۔ اصطلاح میں عقلیت پسندی ایسے فلسفے کو کہا جاتا ہے جس میں اعتقادات اور جذباتی ردعمل کے برعکس افکار و علم پر زور دیا جاتا ہے اور علم کا منبع و ماخذ حواس اور تجربے کے بجائے عقل کو قرار دیا جاتا ہے۔ اس فلسفے کی رو سے آفاقی اور منطقی صداقت کا واحد معیار ذہن ہے اس لیے حقیقت تک رسائی وجدان کے بجائے عقل کے ذریعے سے ہی ممکن ہے۔ ڈیکارٹ، اسپنوزا، کانٹ، ہیگل وغیرہ عقلیت پسند فلسفی ہیں۔

شعری تنقید میں عقلیت پسندی سے مراد یہ ہے کہ کلام میں جذبات کو غیر حقیقی اور غیر یقینی سمجھ کر عقل کی دخل اندازی سے شعر کہا جائے۔ عقلیت پسندی میں کسی شے کو اس کی مروجہ حقیقت کے پیرائے میں سمجھ کر پیش کیا جاتا ہے یعنی اس حقیقت کا شعر میں لحاظ رکھا جاتا ہے جو تجربہ، منطق اور سائنس پر مبنی ہوتی ہے۔ عقلیت پسند کسی کے ہجر میں زمین و آسمان کو چاک نہیں کر سکتا شبنم کو رلا نہیں سکتا بلکہ وہ ہر شے کو صحیح زاویہ سے دیکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ عقلیت پسندی کی وضاحت کرتے ہوئے سلام سندیلوی لکھتے ہیں:

رسکن کے مطابق عقلیت پسند شعراء وہ ہیں جو ہر چیز کو صحیح زاویہ سے دیکھتے ہیں اور جو پھول کو پھول ہی سمجھتے ہیں۔

(مراثی انیس میں جذباتی تاویل: سلام سندیلوی، ص ۲۴)

سبزۂ گل کہاں سے آئے ہیں　　ابر کیا چیز ہے ہوا ہے کیا ہے

ہوئے مرکے ہم جو رسوا ہوئے کیوں نہ غرق دریا　　نہ کہیں جنازہ اٹھتا نہ کہیں مزار ہوتا

ڈھانپا کفن نے داغ عیوب برہنگی　　میں ورنہ ہر لباس میں ننگ وجود تھا

(غالبؔ)

علامت

عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''نشان و پتہ۔'' علامت منطق و فلسفے اور بیان کی اصطلاح ہے جو اردو میں عربی و فارسی اور انگریزی زبانوں کے ذریعے رائج ہوئی۔

منطق کی اصطلاح میں علامت کسی شے کے ایسے علم کو کہا جاتا ہے جس کی بنیاد پر دوسری شے کا علم ہوتا ہے۔ علامت کے مفہوم میں یہ امر شامل نہیں ہے کہ ایک شے کے ہونے کے بعد دوسری شے موجود ہوگی یا دو اشیاء ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہیں بلکہ علامت کے تحت ایک شے دوسری شے کے لیے قرین قیاس ہوتی ہے۔ محقق طوسی قیاس کے ذیل علامت کو بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

قیاس علامت ضمیری بود کہ اوسطش علامت حصول اکبر بود در اصغر و بر ہیات اشکال افتد اما در شکل اول چنانکہ گویند ایں زن شیر دہد پس بزادہ است و در شکل دوم چنانکہ گویند ایں زن زرد رویست پس آبستن و بایں سبب کبریٰ شکل دوم اگر عکس کنند کاذب بود چہ در مثال مذکورہ آبستن زرد روی بود، اما لازم نہ بود کہ: زرد روی آبستن بود و اختیار محققان آنست کہ آنرا کہ بر ہیات شکل اول باشد دلیل خوانند و دیگر ہارا علامت و ایں اصطلاح معنوی تر است۔

(اساس الاقتباس: طوسی، ص ۳۳۹)

علم فقہ میں علامت ایسے معنوی نشان کو کہا جاتا ہے جو کسی منزل مقصود کی طرف اشارہ

کرتا ہے۔ ڈاکٹر ساجد الرحمٰن صدیقی غزالی کے حوالے سے علامت کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

وہ شے جو حکم کے وجود کا پتہ دے مگر نہ حکم کے وجود سے کوئی تعلق رکھے اور نہ ثبوت سے تعلق رکھے۔

(کشاف اصطلاحات قانون (اسلامی) جلد دوم: ساجد الرحمٰن صدیقی، ص ۱۰۸)

مذکورہ بیان کی مثال میں ٹریفک لائٹ کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ لال اور ہری بتی سے رکنے اور چلنے کے مفہوم کو سمجھنا ایک علامتی عمل ہے یہ دونوں رنگ، چلنے اور رکنے کے حکم کے وجود کا پتہ تو دیتے ہیں لیکن ان دونوں رنگوں کا ان احکامات سے کوئی طبیعی تعلق نہیں ہے نہ ہی یہ رنگ احکامات کے ثبوت سے تعلق رکھتے ہیں۔

فارسی اور اردو زبان و ادب میں بیسویں صدی سے قبل علامت کی اصطلاح منطقی اور فقہی مفہوم کے تناظر میں استعمال کی جاتی تھی۔ عرفی شیرازی علامت کی اصطلاح استعمال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

تحقیق آنست کہ لفظ علامت است مقصود بالذات

(مشمولہ: اردو غزل میں علامت نگاری: انیس اشفاق، ص ۲۰)

اردو تنقید میں علامت کی اصطلاح بیسویں صدی کے نصف اول میں انگریزی اصطلاح Symbol کے ترجمے کے طور پر رائج ہوئی۔ Symbol یونانی لفظ Symbolon کا انگریزی تصرف ہے۔ Symbolon کے لغوی معنی ہیں کسی دعوت کے پہلے مدعوئین کا مالی تعاون یا حصہ، نشان یا گولی مارنا۔ Liddells scott کے مطابق ماقبل عیسیٰ یونان میں شراب نوشی کے مقابلوں کو بڑی اہمیت حاصل تھی۔ جن کے انعقاد کے لیے شرکاء کو اخراجات کی واجب الادا رقم کے بدلے کوئی چیز بطور ضمانت رکھنا ہوتی تھی یہ ضمانتی اشیا Symbol کہلاتی تھیں جو مقابلے میں شریک ہونے والوں کے لیے پاسپورٹ یا شناختی کارڈ کا کام کرتی تھیں۔ اس کے علاوہ قدیم یونان میں Symbola کی اصطلاح اس شے کے لیے بھی استعمال ہوتی تھی جسے دو گروہ آپس میں تقسیم کر کے دوسرے گروہ کی نشانی یا سند کے طور پر رکھ لیا کرتے تھے۔ اسی سیاق و سباق میں مابعد عیسیٰ Symbola کی اصطلاح اس مالی تعاون کے لیے مستعمل ہوئی جو مذہبی طعام کے انعقاد کے لیے دیا جاتا ہے۔ عیسائی معاشرے

میں اجتماعی دعوت طعام بڑی متبرک شے سمجھی جاتی تھی۔ اس عقیدے کے تحت اجتماعی طعام کا یہ تبرک حضرت عیسیٰ سے قرب حاصل کرنے کے ساتھ جنت میں داخلے کے لیے شناختی کارڈ کی حیثیت رکھتا تھا۔ اس لحاظ سے انگریزی زبان میں علامت کی اصطلاح دو مختلف مفاہیم کی حامل رہی ہے۔ مذہبی فکر کے دائرے میں علامت ماورائی حقیقتوں کی حواسی نمائندگی سے عبارت ہے جیسے روٹی پانی یا کراس وغیرہ اپنے مخصوص سیاق وسباق میں مذہبی تصورات کو پیش کرتے ہیں جبکہ سائنس اور منطقی فکر کے تحت علامت مجرد نشان کی حیثیت رکھتی ہے۔ جیسے جمع وتفریق کے لیے پلس (+) مائنس (-) کی علامتیں۔

انسائیکلو پیڈیا آف برٹینکا کی تعریف کے مطابق علامت ایک ایسا دکھائی دینے والا معروض ہے جو اپنی موجودگی سے رشتوں اور تلازمات کے ذریعے غیر موجود شے کو ذہن میں موجود بناتا ہے جیسے صلیب کے نشان سے حضرت عیسیٰ کو سولی پر چڑھائے جانے کا واقعہ سمجھنا یا صلیب کا نشان عیسائی مذہب کے پیروکاروں کے لیے استعمال کرنا۔ اس مثال میں صلیب نشان کے طور پر ایک موجود معروض ہے لیکن یہ معروض بطور معروض خود کو پیش نہیں کرتا ہے بلکہ اپنی موجودگی سے کسی دوسری شے یا تصور کو موجود بناتا ہے یعنی یہاں صلیب کے معنی یہ نہیں ہیں کہ اس پر سزائے موت دی جاتی ہے وغیرہ بلکہ صلیب کے معنی ایک وسیع اور متعین سیاق وسباق کے حامل ہیں۔ مغربی ناقدین نے علامت کی تفہیم میں بہت موشگافیاں کی ہیں بعض ناقدین نے علامت کو نشان کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ بعض نے علامت کو استعارے کے مفہوم میں برتا ہے اور بعض ناقدین کے نزدیک علامت استعارے کی ممتاز شکل ہے۔

سوزین لینگر کے مطابق زبان کا ہر لفظ ایک علامت ہے جو کسی خاص تصور کو ذہن میں ابھارتا ہے۔ اس سلسلے میں لکھتی ہیں:

> علامت شے کے تصور کو ذہن میں لاتی ہے...آپ فقط اس کے بارے میں سوچتے ہیں۔ اشیاء کے بارے میں گفتگو کرتے وقت ہمارے سامنے خود اشیاء نہیں ہوتیں بلکہ ان کے تصورات ہوتے ہیں اور یہ تصورات ہی علامتیں ہیں۔
>
> (مشمولہ اردو غزل میں علامت نگاری: انیس اشفاق، ص ۳۵)

ولیم ٹنڈل کے نزدیک علامت رشتوں، تلازموں، رسم ورواج اور اتفاقی مشابہت

کے ذریعے کسی تصور کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ علامت کا مقصد یہ نہیں ہوتا کہ وہ چیزوں میں بالارادہ مشابہت پیدا کرے بلکہ علامت مرئی تصور سے غیر مرئی تصور کو پیش کرتی ہے۔ علامت کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> Symbol is that which stand for or suggest somthing by reason of relationship, association, convention or accident, but not, intentional resemblance especialy a visible sign, for some thing invisible as an idea, a quality or totality such as a state or churchwebeste
>
> (The literary symbol: Willion Amtendol,-6)

انسائیکلو پیڈیا آف پوئٹری اینڈ پوئٹکس کے مطابق علامت ایک صنعت معنوی ہے جس میں بیان کے تمام امور اظہار کا ایسا انداز پیش کرتے ہیں جن میں جو کچھ کہا جاتا ہے اس سے زیادہ معنی مراد ہوتے ہیں۔ J.A. Cuddn علامت اور تمثیل میں فرق کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> A Symbol differs from an allegorical sign in that it has real existence where as an allegorical sign is arbitrary
>
> (A Dictionary of Literary Terms: Cuddon, p671)

مذکورہ بیانات کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ علامت ایک ایسا مرئی نشان ہوتی ہے جو کسی غیر مرئی تصور کی نمائندگی کرتی ہے۔ علامت قائم بالذات اور حقیقی ہوتی ہے جو اپنی ذات اور عمل کے لحاظ سے کسی دوسری شے کی یاد دلاتی ہے۔ اردو میں بیشتر ناقدین مثلاً شمس الرحمٰن فاروقی، وزیر آغا اور پروفیسر انیس اشفاق وغیرہ اس امر پر اتفاق رکھتے ہیں کہ علامت وسیع اور کثیر معنی کی حامل ہوتی ہے۔ لیکن علامت کے تعین میں ناقدین کے درمیان اختلافات پائے جاتے ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے نزدیک علامت، تکرار سے قائم ہوتی ہے اس لیے کسی شاعر کے یہاں علامتوں کا تعین اس کی مجموعی شاعری کے سیاق میں ممکن ہے۔ وزیر آغا کے نزدیک علامت شے کے بنیادی وصف کی طرف ذہن کو منتقل کرتی ہے۔ اس سلسلے میں

لکھتے ہیں:

> علامت سے مراد ہے جب کسی شے کا ذکر آئے تو یہ شے اس تصور کی طرف ذہن منتقل کر دے جو اس کا بنیادی وصف ہے۔
>
> (اردو شاعری کا مزاج: وزیر آغا، ص ۲۱۹)

جبکہ پروفیسر انیس اشفاق کے نزدیک علامت ایک ایسا بیان واقعہ ہے جو اپنی جگہ مکمل ہوتا ہے۔ ہم اس بیان واقعہ سے کسی دوسری چیز کو سمجھ سکتے ہیں یعنی علامت کا تعین قاری پر منحصر ہے۔ دراصل علامت کسی شے یا لفظ کا کل تصور یا لزوم ذہنی ہے جو شعر میں معنی کی مختلف جہتوں کو پیدا کرتا ہے۔

چراغ سامنے والے مکان میں بھی نہ تھا — یہ سانحہ میرے وہم و گمان میں بھی نہ تھا
(جمال احسانی)

اس شعر میں "چراغ کا مکان میں نہ ہونا" علامتی حیثیت کا حامل ہے۔ اس شعر کو جس تناظر میں پڑھا جائے گا چراغ اور مکان مختلف معنی کے حامل ہوتے چلے جائیں گے۔ اس شعر کو سیاسی تناظر میں رکھنے سے چراغ ہادی اور رہنما، روشن اذہان اور خوش حالی کے نہ ہونے کی اور مکان کسی ملک کی علامت ہو جاتا ہے۔ اس شعر کو روحانی تناظر میں رکھنے سے چراغ علم وجدانی اور سچائی کی اور مکان کسی شخص کے وجود اور قلب کی علامت ہو جاتا ہے۔ اس طرح یہ کہا جا سکتا ہے کہ علامت اپنے سیاق و سباق کے مطابق محل کی تبدیلی سے مختلف معنی پیدا کرتی ہے اور ایک علامتی لفظ دیگر الفاظ کی حیثیت کو بھی علامتی بنا دیتا ہے۔

اردو زبان میں علامت کی تفہیم کے سلسلے میں اب تک جتنی کاوشات منظر عام پر آئی ہیں ان میں پروفیسر انیس اشفاق کا نظریہ زیادہ واضح اور قابل قبول ہے۔ جس کی وجہ یہ ہے کہ اس نظریے کے تحت علامت اور استعارے کے مشرقی تصور کے درمیان واضح حد فاصل قائم کی جا سکتی ہے۔ علامت کی تفہیم و تشکیل کے سلسلے میں مندرجہ ذیل نکات بیان کیے جا سکتے ہیں۔

(۱) ینگ کے نظریے کے مطابق علامت ایک لاشعوری عمل ہے جو امکان اور توقع کی کیفیت کو پیدا کر کے تخیل و تشکیل کو مہمیز کرتی ہے اور قوت حیات کو نیا راستہ اور نئی حرکت بخشتی ہے۔ علامت انسان کے لبیڈو میں تبدیلی پیدا کرتی ہے اور شعور کی گہرائی سے وجدانی طور پر تخلیق ہوتی ہے۔ (۲) علامت مرئی شے اور نشان ہوتی ہے۔ (۳) علامت قائم بالذات ہوتی

ہے۔ علامتی بیان، واقع کی سطح پر حقیقی اور منطقی ہوتا ہے یا علامت بمنزلہ حقیقت ہوتی ہے۔ (۴) علامت مشابہت کے اصول نہیں رکھتی (۵) علامت کی تفہیم میں قاری کو آزادی حاصل ہے۔ ایک علامت مختلف قارئین کے نزدیک مختلف معنی کی حامل ہو سکتی ہے اور وہ تمام معنی منطقی اعتبار سے درست ٹھہرتے ہیں۔ یعنی علامت کے معنی غیر قطعی ہوتے ہیں۔ علامت کے معنی میں جب قطعیت پیدا ہو جاتی ہے اس وقت علامت نشان یا استعارہ ہو جاتی ہے۔ مثلاً اقبال کا شاہین اپنے محدود معنی میں ایک نشان ہے۔ (۶) علامت حقیقت و غیر حقیقت کے درمیان کی شے ہے علامت نہ تو پوری طرح بے معنی ہوتی ہے اور نہ ہی پورے معنی کو ظاہر کرتی ہے۔ علامت ایک ایسا ادھورا بیان ہوتا ہے جس کا آدھا حصہ متن میں ہوتا ہے اور آدھا حصہ روایت میں پنہاں ہوتا ہے۔ بیان ہونے والا حصہ مختلف حصوں سے اپنے رشتے استوار کرتا ہے اور ایک کے بعد ایک کو رد کرتا رہتا ہے۔

استعارے اور علامت میں فرق یہ ہے کہ استعارہ مستعار لہٗ کا محتاج ہوتا ہے بغیر مستعار لہٗ کے اس کی تفہیم کذب کے ذیل میں ہوتی ہے۔ استعارہ ہمیشہ دوسرے معنی پر زور دیتا ہے۔ تمثیل اور علامت میں فرق یہ ہے کہ تمثیل کا عمل غیر مرئی شے کو مجسم کرتا ہے۔ جبکہ پیکر کا کام حواس کو متحرک کرنا ہے۔ نشان اور علامت میں فرق یہ ہے کہ ہر علامت میں نشان ہوتا ہے لیکن ہر نشان علامت نہیں ہوتا۔ نشان میں ایک شے دوسری شے کے لیے لازم و ملزوم کی حیثیت رکھتی ہے جبکہ علامت اس سے بری ہوتی ہے۔ بجلی کا چمکنا بارش کا نشان ہے اور بارش رومانس اور پریشانی و مصیبت دونوں کی علامت ہے۔

یہ تمام امور جب اپنی حدوں کو توڑتے ہیں تو علامت کی طرف راغب ہو جاتے ہیں۔ اس سلسلے میں Alexler minger کا یہ خیال بالکل صحیح ہے کہ علامت ایک ایسی صنعت معنوی ہے جس میں تشبیہ، استعارے، تجسیم اور تمثیل وغیرہ ہر چیز ایسا انداز پیش کرتی ہے جس سے جو کچھ بیان ہوتا ہے اس سے زیادہ معنی مراد لیے جاتے ہیں۔

اس چمن میں طائر کم پر اگر میں ہوں تو کیا — دور ہے صیاد ابھی اور آشیاں نزدیک ہے
(مومن)

اس شعر میں "طائر کم پر ہونا" کنایہ ہے کم اڑنے کا، پرندہ کا گفتگو کرنا اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ یہ انسان کا استعارہ ہے اس لیے مشبہ بہ کے لیے مشبہ کے لوازم بیان کرنا استعارہ بالکنایہ

ہے۔ پرندے اور صیاد وغیرہ کے تلازمات کے ساتھ اس شعر سے مختلف مقامات پر مختلف معنی برآمد کرنا اس شعر کی حیثیت کو علامتی بنا دیتا ہے۔ اس لیے علامتی شعر غیر قطعی بیان ہوتا ہے۔

بھیگ چلیں اب رات کی پلکیں　　تو اب تھک کر سویا ہوگا
بازار بند، راستے سنسان، بے چراغ　　وہ رات ہے کہ گھر سے نکلتا نہیں کوئی
پتھر کا وہ شہر بھی کیا تھا　　شہر کے نیچے شہر بسا تھا
چاند بھی پتھر جھیل بھی پتھر　　پانی بھی پتھر لگتا تھا
(ناصر کاظمی)

ان اشعار میں رات پراسراریت، تخلیقیت، اداسی، اجنبیت اور غریب الوطنی وغیرہ کی علامت ہے جبکہ پتھر بے حسی، انسانی اقدار کی پامالی اور جمود کی علامت ہے۔ علامت کے معنی پہلے لغوی سطح قائم ہوتے ہیں اس کے بعد اس کے علامتی معنی کھلتے ہیں یعنی علامت شے کے بنیادی وصف کو اجاگر کر کے عام کر دیتی ہے۔

غزل میں علامت کی دو سطحیں ہوتی ہے۔ (۱) تہذیبی علامت (۲) اختراعی علامت۔ مجموعی علامت کے تحت غزل کا ہر شعر علامتی ہوتا ہے جس کی وجہ یہ ہے کہ غزل میں متکلم و مخاطب یا واقعات و مضامین عمومی ہوتے ہیں ان کی تخصیص نہیں ہوتی۔ غزل کا محبوب ایک تہذیب کا محبوب ہوتا ہے۔ (۲) اختراعی علامت میں شاعر کا بیان کسی لفظ کے بنیادی معنی سے نئے معنی کی تخلیق کرتا ہے۔

علامتیت یا علامت نگاری

علامتیت یا علامت نگاری ایسے شعری رویہ کو کہا جاتا ہے جس میں خارجیت کے بجائے داخلیت اور دروں بینی کے ساتھ موسیقانہ تاثر کی فضا کو خارجی معروض کی مرکزی خصوصیت کے سہارے شعر میں ابھارا جاتا ہے یعنی جس طرح موسیقی آپ اپنا مقصود ہوتی ہے اور اس کے معنی وجدانی ہوتی ہے اسی طرح علامتی شعر آپ اپنا مقصود ہوتا ہے اس کے معنی بھی عقلی نہ ہو کر وجدانی ہوتے ہیں۔ علامت نگار توضیح و صراحت کے بجائے اشاریت پر زور دیتے ہیں۔ اس لیے

ایک علامتی شعر منطقی ربط کا حامل نہیں ہوتا بلکہ اس کا کام اشارے فراہم کر کے خیال افروزی کرنا ہے۔ اس سلسلے میں یوسف حسین خاں لکھتے ہیں:

> (علامت نگاروں) ان کا کلام پڑھتے وقت قاری کو یہ نہیں پوچھنا چاہیے کہ منطقی لحاظ سے اس کا کیا مطلب ہے، بلکہ یہ دریافت کرنا چاہیے کہ اس سے کیا اشارہ ملتا ہے۔
>
> (فرانسی ادب: یوسف حسین خاں، ص ۴۲۳)

علامت نگاروں کے یہاں ہیئت و موضوع غیر متعین ہوتے ہیں۔ ان کا موضوع فطرت سے ہٹ کر مزاج کی کسی خاص کیفیت یا کسی مخصوص فضا کی طرف اشارہ کرنا ہوتا ہے اور شعور کی پراسرار گہرائیوں کو ظاہر کرنا ہے۔ علامت نگاری میں فطرت اور انسانوں کے افعال و کردار واقعی صورت میں پیش نہیں کیے جاتے ہیں بلکہ اس میں حسی صورتوں کے اندرونی اساسی تصور کے تعلق کو اجاگر کیا جاتا ہے۔ دھندلی مبہم جبلتیں، روحانی جذبات اور پراسرار امنگوں کی عکاسی علامت نگاری کے اہم موضوعات ہیں جنہیں صاف صاف بیان نہیں کیا جا سکتا۔ اس لیے سچا تاثر وہ ہے جس کا ادراک تو ممکن ہو لیکن اسے بیان نہیں کیا جا سکے جیسے خوشبو اور نغمے کی تعریف بیان سے باہر ہے۔ علامت میں تاثرات خوابوں کی تصویروں کی طرح ایک دوسرے سے مطابقت رکھتے ہیں اس لیے ان تاثرات میں عقلی اور منطقی ربط تلاش کرنا بے سود ہے۔ ان کے نزدیک خالص شاعری وہ ہی ہے جس میں تاثرات اور ان کے تلازموں کا اظہار ہو جنہیں عقل و منطق مسخ کر دیتی ہے۔ علامت موسیقی کی طرح براہ راست احساس کی ترجمانی کرتی ہے۔ یوسف حسین خاں علامت نگاری کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> رمز نگاری کی شاعری میں ضروری نہیں کہ کوئی معنی یا مفہوم ہو بعض اوقات تشبیہ و استعارے اور اصوات کے مجموعے سے عبارت ہوتی ہے۔
>
> (فرانسی ادب: یوسف حسین خاں، ص ۴۲۷)

علامت کے جو معنی نکلتے ہیں وہ عقل کے بجائے وجدانی ہوتے ہیں جہاں غم و مسرت کا صرف ایک احساس ہوتا ہے۔

غرابت الفاظ

غرابت عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''وطن سے دور ہونا۔'' غرابت الفاظ بلاغت کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں غرابت الفاظ سے مراد ایسے الفاظ سے ہے جو کسی دوسری زبان کے ہوں اور ان الفاظ میں ہماری زبان سے ہم آہنگ ہونے کی قوت نہ ہو یعنی ان الفاظ سے تمام لوگ ناواقف یا نامانوس ہوں۔ اس سلسلے میں نجم الغنی خاں لکھتے ہیں:

> غیر مانوس اور نامشہور الفاظ استعمال کرنا جیسے الفاظ دکنی اور پوربی اور بنگالی اور کوئی غیر زبان کا لفظ۔ اردو میں ایسے الفاظ کا لانا جن سے بہت سے اہل لسان ناواقف ہوں۔
>
> (بحر الفصاحت: نجم الغنی خاں، ص ۱۰۲۶)

ہیں یہ اعصاب وشرائن ورباط اس سے تا روح کی آمد وشر کو نہ رہے رنج و دق
(انشا)

اس شعر میں شرائن، ودق اور رباط عربی کے ایسے الفاظ ہیں جو عربی میں بھی عام نہیں ان کو اردو میں استعمال کرنا غرابت ہے۔

خاک آلودہ فلک کے ایک سیارے ہیں ہم پریم کے جیسی ہیں ان گلیوں کے بنجارے ہیں ہم
(عزیز بقائی)

اس شعر جیسی لفظ غریب ہے۔

غزل

غزل عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''عورتوں سے گفتگو اور بات چیت کرنا، ہرن کی وہ پرسوز آواز جو شکاری کتوں میں گھرنے کے بعد اس کے حلق سے نکلتی ہے۔'' اصطلاح میں غزل شاعری کی ایک صنف سخن ہے جس میں تمام مضامین اختصار و اجمال، نرم و

ملائم لہجے میں، جمال آفریں اور پرسوز یا نشاط آمیز کیفیات اور داخلی تجربے کے ساتھ پرتاثیر انداز میں ایک خاص خارجی ہیئت میں پیش کیے جاتے ہیں۔ غزل میں تخاطبی انداز تذکیری ہوتا ہے۔ خارجی ہیئت کے اعتبار سے غزل متحد الوزن ہم قافیہ اور ہم ردیف اشعار کا ایک مجموعہ ہوتی ہے جس کا ہر شعر مکمل مضمون رکھتا ہے اور دوسرے شعر سے آزاد ہوتا ہے۔ غزل میں مطلع کے دونوں مصرع ہم قافیہ اور ہم ردیف ہوتے ہیں جبکہ دوسرے اشعار کے مصرعۂ ثانی مطلع کے لحاظ سے ہم ردیف و ہم قافیہ ہوتے ہیں، ان کے مصرع اولیٰ ردیف و قافیے سے آزاد ہوتے ہیں۔ بلکہ مصرع اولیٰ میں ردیف یا جزو ردیف کا آنا معیوب سمجھا جاتا ہے۔ مکمل غزل میں مطلع کے ساتھ کم سے کم تین اشعار اور زیادہ سے زیادہ ۲۵ اشعار ہوتے ہیں جس میں آخری شعر مقطع ہوتا ہے۔ غزل کے اشعار کی تعداد کی وضاحت کرتے ہوئے نجم الغنی خاں لکھتے ہیں:

> غزل کے اشعار طاق میں ہوتے ہیں اور محققین کے نزدیک ایک غزل میں تعداد پانچ شعر سے کم نہیں ہوتی اور گیارہ شعر سے زیادہ نہیں لیکن بعض اگلے شاعروں کے نزدیک ایک غزل کی تعداد کم سے کم تین شعر اور انتہا پچیس شعر تک ہے۔
>
> (بحر الفصاحت: نجم الغنی خاں، ص ۶۵)

غزل کے قدیم اصولوں کے مطابق غزل کے لیے صرف ایک مطلع ضروری ہے لیکن بعض شعراء نے لگاتار دس پندرہ مطلعوں پر مشتمل غزلیں کہی ہیں۔ غزل کے اشعار کی زیادہ سے زیادہ تعداد بعض کے نزدیک ۱۷ ہے اور بعض کے نزدیک ۲۵۔ اگر اس مقررہ تعداد کے بعد بھی شاعر اس زمین میں شعر کہنا چاہتا ہے تو وہ مطلع کہہ کر از سر نو غزل شروع کر سکتا ہے اس لحاظ سے دو غزلہ، سہ غزلہ اور ہفت غزلہ ہو سکتا ہے۔ غزل کے اشعار کی تعداد طاق ہونا چاہیے اگر ایسا نہیں ہے تو یہ بڑا عیب ہے۔ اختر انصاری کے مطابق غزل کے اشعار میں طاق کی شرط اس مفروضہ پر قائم ہے کہ شاعر کا محبوب یکتا و یگانہ ہوتا ہے جس کا کوئی ثانی نہیں ہے۔ چونکہ غزل مضمون عشق بالخصوص ہجر کی کیفیات کا بیان ہے اور اس کیفیت کو علامتی طور پر جفت کے بجائے طاق سے نسبت ہے اس لیے غزل کے اشعار کا طاق ہونا لازمی تھا۔ غزل کا ہر شعر مضمون کے اعتبار سے مکمل اور آزاد ہوتا ہے لیکن اگر کوئی مضمون دو یا زیادہ اشعار میں مسلسل اور مربوط ہوتا ہے تو ایسے اشعار کو قطعہ بند کہا جاتا ہے اور ان اشعار پر ''ق'' کا نشان بنا دیا جاتا ہے۔ عام طور سے ایسے اشعار غزل کے آخر میں ہوتے ہیں۔ اسی طرح جس غزل کے تمام اشعار مسلسل

یعنی ایک دوسرے سے مربوط ہوتے ہیں اسے مسلسل غزل کہا جاتا ہے۔ مسلسل غزل سے قطع نظر غیر مسلسل غزل کے لیے بھی یہ ضروری کہ ہر شعر میں جداگانہ مضمون ہونے کے باوجود اس میں جذباتی یا کیفیاتی وحدت ہو یعنی اول سے آخر تک تمام اشعار میں ایک موڈ اور ایک مزاج کا التزام ہو، ان میں منتشر خیالی اور بے ربطگی کے باوجود ایک ربط ہو۔

موجودہ دور میں غزل کے لیے اشعار کی تعداد کی کوئی قید نہیں ہے۔ نہ ہی غزل کے لیے مقطع کی پابندی ہے۔ اکثر جدید شعراء کی غزلوں میں شاذ و نادر مقطع دیکھنے کو ملتے ہیں۔ اس کے علاوہ جدید غزل میں مزاج اور موڈ کی یک رنگی بھی لازمی نہیں ہے۔ موجودہ غزل متحد الوزن، متحد القوافی و ردیف پر مشتمل خود مکتفی اشعار کا مجموعہ ہے۔ جس کا پہلا شعر مطلع ہوتا ہے جس میں عموماً پانچ شعر ہوتے ہیں۔

غزل داخلی ہیئت کے اعتبار سے ایجاز و اختصار، رمز و کنایہ اور علامت، داخلی کیفیت اور شدت احساس کے ساتھ مخصوص انداز بیان پر منحصر ہوتی ہے۔ مذکورہ تمام امور غزل کے لیے لازمی ہیں۔ موضوعات کے اعتبار سے عام طور پر غزل حسن و عشق کے موضوعات سے مختص سمجھی جاتی ہے لیکن درحقیقت غزل کے لیے موضوعات کی کوئی تخصیص نہیں ہے ۔

کچھ ہو نہیں گئی غزل عاشقانہ فرض مضمون کے بھی شعر اگر ہوں تو خوب ہے

(رند)

قدیم سے لے کر جدید شعراء تک غزل میں ہر قسم کے موضوعات و مضامین کو باندھا جاتا رہا ہے۔ اس لیے واردات قلبی کا ایک مطلب یہ بھی ہے کہ شاعر اپنے ذاتی رجحانات و میلانات کے تحت غزل کی شائستگی کے اعتبار سے مضامین کا انتخاب کرے۔ حسرت موہانی نے غزل کی درجہ بندی موضوعات کے لحاظ سے کی ہے جیسے عاشقانہ غزل، فاسقانہ غزل وغیرہ۔

غزل نما

غزل نما ایسی آزاد غزل کو کہا جاتا ہے جس میں ایک بحر ہوتی ہے، ہر شعر کے دونوں مصرع ہم وزن ہوتے ہیں لیکن غزل کے ہر شعر میں دوسرے شعر کے مقابلے میں بحر کے ارکان میں کمی و بیشی ہوتی ہے۔ اس خارجی ہیئت کی انفرادیت کے علاوہ غزل نما اور پابند غزل

میں کوئی فرق نہیں ہوتا۔ غزل نما کے موجد ظہیر غازی پوری ہے۔ جنہوں نے ۱۹۸۱ء میں غزل نما کا پہلا تجربہ کیا۔ اس کے بعد ۱۹۹۹ء میں ڈاکٹر حنیف ترین کا ''غزل نما'' کا مجموعہ ''کشت غزل نما'' شائع ہوا۔

زندگی ہے بھی علم و فن آگہی
ربط اخلاص کی بات اب کیا کریں دوستی بھی نہ جب رہ گئی دوستی
غم اندیشے جو قرطاس پر لوگ سمجھے انہیں بھی خوشی

(حنیف ترین)

غزلیہ

غزلیہ ایسی ہیئت کو کہا جاتا ہے جس میں ایک بحر یا مختلف بحروں میں روایتی عروض کے مطابق صرف مصرع ہوتے ہیں۔ غزلیہ میں ایک مصرع کو شعر کا درجہ حاصل ہوتا ہے اور ہر مصرع غزل کے شعر کی طرح آزاد و خود مکتفی ہوتا ہے۔ غزلیہ کا تجربہ فارغ بخاری نے کیا ہے۔ ۱۹۷۱ء ان کا مجموعہ کلام ''غزلیہ'' منظر عام آیا۔

روپ ندی میں کب سے کھڑی ہے، کوئی تو لوٹ کے آئے
کیا آگ ہے کہ جس میں تحلیل ہو رہا ہوں
شعر لکھنا یوں ہے جیسے حسن کے جادو پہ شاعر کی گرفت

مذکورہ اشعار ایک مصرع اور مختلف بحور اوزان کے حامل ہیں۔

غنائیت

غناء عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''گانا، رنگ، اچھی آواز۔ راگ اور آلات موسیقی سے نکلنے والی آوازوں کی ہم آہنگی غناء کہلاتی ہے''۔ غنائیت انگریزی اصطلاح Lyricism کا ترجمہ ہے جس کے معنی ہیں گائی جانے والی شاعری یا گیت جس میں شدت

احساس کے ساتھ قلبی کیفیات کو پیش کیا جاتا ہے۔

غزل کی اصطلاح میں غنائیت ایسے کلام میں پائی جاتی ہے جو آلۂ موسیقی طبلے سے پیدا ہونے والی آوازوں یعنی اس کی ماتراؤں، بم وغیرہ سے پوری پوری طرح ہم آہنگ ہو۔ غنائیت کے پیانے میں عروضی اوزان کے ساتھ خصوصاً طبلے کے اوزان بھی شامل ہوتے ہیں۔

ترنم اور غناء میں فرق یہ ہے کہ ترنم بغیر آلات کے محض الفاظ کی تکرار سے پیدا ہونے والا آہنگ ہے۔ غناء ترنم اور آلات موسیقی کی ہم آہنگی ہے۔ مثلاً کوئی شخص جو فن موسیقی سے واقف نہیں ہے جب کوئی فلمی گیت گاتا ہے تو اس کی آواز کانوں کو بھلی لگتی ہے لیکن اکثر وہ دھن ہارمونیم اور خاص کر طبلے پر پوری نہیں اترتی۔ ترنم بغیر آلات موسیقی کے آواز کے زیر و بم کو کہتے ہیں اور غناء آلات موسیقی کے ساتھ آواز کے زیر و بم کو کہتے ہیں۔ ترنم میں آہنگ کے آزاد وقفے ہوتے ہیں، غناء میں پابند۔ جو شعر مترنم ہو اس میں یہ ضروری نہیں کہ غنائیت بھی پائی جاتی ہو کیونکہ بقول عبدالرحمٰن:

اہل عروض اوزان غنائی کی موزونیت کو شعری موزونیت کا ہم مرتبہ نہیں سمجھتے۔

(مراۃ الشعر: عبدالرحمٰن، ص ۳۲)

دوسرے لفظوں میں غنائیت شعر میں موزونیت و ترنم کے ساتھ خاص وقفوں سے عبارت ہے۔ یہ وقفے تال کے اعتبار سے ہوتے ہیں۔

غناء دو چیزوں کی ہم آہنگی سے تشکیل پاتا ہے۔ (الف) آواز یعنی سر (ب) تال۔ سروں کی مناسب ترتیب سے آواز تو خوش آہنگ ہو سکتی ہے لیکن جب تک اس کو تال کے اندر مقید نہ کیا جائے غناء کی تکمیل نہیں ہوتی۔ موسیقی میں تال کی چال تیز متوسط اور مدھم ہوتی ہے جس کا تعلق جذبے، احساس اور موضوع سے ہوتا ہے۔ اس طرح ترنم کی معنوی شدت تال سے اور بڑھ جاتی ہے۔ تال کے وزن سے مراد یہ ہے کہ ایک بول ایک خاص وقت سے شروع ہو کر خاص وقت پر ختم ہو اور اس وقت کو مناسب وقفوں میں تقسیم کیا جائے۔ وقت کی اس مناسب تقسیم کو تال کہتے ہیں اور ان وقفوں یعنی دو ضربوں کے درمیانی وقفے کو ماترا کہتے ہیں۔ یہ تقسیم کئی طرح سے کی جاتی ہے اس لیے تالوں کی کئی قسمیں ہیں جو اصطلاح میں تین تال، چوتال، جھپ تال، کہروا، سول فاختہ وغیرہ کہلاتے ہیں۔ طبلے کی تال کی وضاحت کرتے ہوئے آغا صادق لکھتے ہیں:

طبلے کی ایک گیت تین تال کی ترتیب یہ ہے (۱) نادھن دھن نا (۲)

نادھن دھن نا (۳) تن تن تن نا (۴) دھن دھن دھن نا، مطرب کے لیے ضروری ہے کہ جتنے عرصہ میں طبلے کی یہ گت بجے اس عرصہ میں بول ختم کرے اگر اس سے کم یا زیادہ عرصہ میں بول ختم کیے تو سر بے تال ہو جائے گا۔ سم پہلے "نادھن دھن نا" کے "نا" پر ہے اس نا سے ایک بول شروع ہو کر اسی نا پر ختم ہو تو تال کے اندر ہوگا۔

(نکات فن: آغا صادق، ص ۳۱)

مثلاً یہ شعر جس میں ترنم ہے ۔

ہنگامہ گرم ہستی ناپائدار کا   چشمک ہے برق کی کہ تبسم شرار کا
(ذوق)

اس شعر کو جب دادرا تال پر گایا جائے گا تو اس میں اس طرح کے وقفے پیدا ہو جائیں گے۔

ہنگاما گر مو ہستے ناپائے دار کا   چشماک ہے برقا کی کے تبا سم شرار کا

چونکہ اس شعر میں غنائیت نہیں تھی اس لیے تال پر آ کر اس کی صورت بگڑ گئی لیکن جن اشعار میں غنائیت ہوتی ہے ان اشعار کے الفاظ کی صورت یا آواز تال پر نہیں بگڑتی ہے۔ بلکہ ان کی ادائیگی بالکل صاف طریقہ سے ہوتی ہے ۔

تو بچا بچا کے نہ رکھ اسے ترا آئینہ ہے وہ آئینہ   کہ شکستہ ہو کے عزیز تر ہے نگاہ آئینہ ساز میں
(اقبال)

اس شعر کا ایک ایک لفظ گانے میں طبلے کی تال پر پورا اور صحیح اترتا ہے۔ جس کا احساس شعر کی روانی سے بھی ہو رہا ہے۔

اس طرح شعری غنائیت موسیقی کا ایک خارجی ہیولہ ہے جس میں موسیقی روح پھونکتی ہے۔ غنائی شاعری میں سامع و قاری کی روح نغمۂ موسیقی کی تخلیلی باز آفرینی کرتی ہے۔ چونکہ موسیقی خارجی اثر سے بے نیاز ہوتی ہے اس لیے لفظ و معنی میں راگوں کے بناؤ سنگھار سے اشعار کی معنویت اس قدر بڑھ جاتی ہے کہ وہ آپ اپنا مقصود ہو جاتے ہیں اور جذبے کی ترسیل براہ راست ہو جاتی ہے بقول یوسف حسین خاں:

نغمے کی روح اور لفظ کی روح جب ہم آہنگ ہو کر ایک دوسرے میں سمو جاتی ہے تو شعر کی تاثیر کہیں سے کہیں پہنچ جاتی ہے۔

(اردو غزل: یوسف حسین خاں، ص ۳۵)

شاعری میں غنائیت کے پیچیدہ عمل کی وضاحت کرتے ہوئے عابد علی عابد لکھتے ہیں:

نغمے میں صوت کا نظام اور آہنگ کی لے کاری کی صورت ترنم سے اس طرح مختلف ہے جس طرح محض سرگم بجانے سے کوئی راگ مختلف ہوتا ہے۔ ترنم سرگم کی شیریں اصوات کی طرح ہے نغمہ ایک پیچیدہ عمل ہے... نغمے میں شاعر حروف صحیح اور حروف علت کے تال میل سے ان کے تضاد اور ان کے ارتباط سے راگ کی سی پیچیدہ کیفیت پیدا کرتا ہے یعنی نغمے میں صرف لفظ و معنی کی مطابقت کامل ہی نہیں ہوتی بلکہ حروف علت اور صحیح کا ایسا استادانہ اور صناعانہ استعمال ہوتا ہے کہ صرف تقطیع بتا سکتی ہے کہ نغمے میں یہ امتزاج کیسی متنوع اور دقیق صورت اختیار کر لیتا ہے۔

(اسلوب: عابد علی عابد، ص ۱۹۸)

صوتی تقطیع

حروف صحیح	خط کے اوپر	–
واو معروف	خط کے اوپر	O
واو مجہول	خط کے اوپر	^
یائے معروف	خط کے نیچے	
یائے مجہول	خط کے نیچے	i
الف کشیدہ	خط کے اوپر	‖
ہمزہ	یائے مجہول کی مانند	i

آؤ حسن یار کی باتیں کریں زلف کی رخسار کی باتیں کریں

آؤ حسن یار کی باتیں کریں

--- ‖ - -- ‖ - - - -^ ‖

i i ⊥ ⊥

زلف کی رخسار کی باتیں کریں

--- ‖ - -- ‖ -- ---

i i ⊥ ⊥

(ماخوذ: اسلوب: عابد علی عابد)

مندرجہ بالا شعر کی غنائیت کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ غنائی اشعار میں چھوٹے وقفوں کے ساتھ روانی ہوتی ہے جو اشعار میں طبلے کی ماترا اور اس کے ترنم کا احساس دلاتی ہے۔

غنائیت سے متصف شعر میں سوز و گداز، کیفیت اور شدت احساس کی کارفرمائی لازمی طور پر ہوتی ہے۔ اس لیے الفاظ کا فقط موسیقی کی دھن سے وابستہ ہونا ہی غنائیت نہیں ہے بلکہ شعر کی غنائیت موضوع اور ہیئت کا بہترین امتزاج ہوتی ہے ؎

خبر تحیر عشق سن نہ جنوں رہا نہ پری رہی نہ تو تو رہا نہ تو میں رہا جو رہی سو بے خبری رہی

(سراجؔ)

ہلکی ہلکی سی جو سینے میں جلن باقی ہے غالباً دل میں کوئی زخم کہن باقی ہے

بے ہنر ہو تو سمندر میں اترنا کیسا موتیوں تک بھی نہ پہنچو گے ابھرنا کیسا

لوگ اپنے ہیں گھر اپنا ہے مسیحا اپنا سب تو اپنے ہیں تو یہ روز کا مرنا کیسا

(سعید رامش)

فحاشی

فحاشی عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "بے حیائی کی باتیں کرنا"۔ فحاشی ابتذال کی ایک قسم ہے۔ اصطلاح میں فحاشی سے مراد شعر میں ایسے خیالات و مضامین باندھنے سے ہے جو جنسی معاملات کے حوالے سے غیر سنجیدہ ہوں یا شعر میں کسی بھی مضمون کو زبان کے انتہائی گرے ہوئے الفاظ یعنی مغلظات کے ساتھ باندھا گیا ہو یا اس طرح کی معنوی فضا ہو کو پیدا کیا گیا ہو ؎

آب حیات سے ہے وہ کہتا ہے مے نہ پی زاہد کی پارسائی کو مارے ہیں لنڈ پر

(نامعلوم)

اس رب کی بڑی ہستی ہے ہم سب کی گانڈ پھٹتی ہے

(بے تک رامپوری)

بہ فیض عشوہ طرازی بغرض حشوہ گری کہاں کہاں نہ مرائی کہاں کہاں نہ مری

(محشر عنایتی)

بکرا زور لگاتا ہے بکری میں میں کرتی ہے
(ساحل احمد)

تم نے میرا کھڑا نہیں دیکھا بزم میں اور سب کے دیکھے ہاتھ
دیکھ کر سینہ دخت درزن کا جی میں آتا ہے اس کو ململ دوں
(نامعلوم)

فرد

فرد عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''اکیلا، تنہا، طاق''۔ اصطلاح میں بے قافیہ دو مصرعوں کے تنہا شعر کو فرد کہتے ہیں یعنی اس شعر کی زمین و بحر میں شاعر نے اس کے علاوہ دوسرا شعر نہیں کہا ہو۔ ایسی غزل جو مکمل نہ ہو مگر اس میں کئی شعر ہوں اس کے ایک شعر کو فرد نہیں کہیں گے۔ فرد کی وضاحت کرتے ہوئے نجم الغنی خاں لکھتے ہیں:

> فرد اسے کہتے ہیں کہ ایک بیت بلا قافیہ متضمن مثال وغیرہ مضمون خاص کے لکھیں اور بعضوں کے نزدیک دونوں مصرعوں کا مختلف ہونا ضروری نہیں اور ابیات غزل وغیرہ پر اطلاق فرد کا نہیں ہو سکتا یعنی غزل اور قصیدہ کی بیت کو ہر چند واحد ہو فرد نہیں کہیں گے پس فرد خاص اور بیت عام کیوں کہ فرد اس شعر کو کہنا چاہیے جو تنہا ایک شعر ہو۔

(بحر الفصاحت: نجم الغنی خاں، ص ۱۱۳)

نجم الغنی خاں کے مطابق غزل و قصیدے کا تنہا شعر فرد نہیں ہے یعنی شاعر نے غزل و قصیدے کا قصد کر کے ایک شعر کہا جس میں وہ مزید شعر نہیں کہہ سکا۔ لیکن مسئلہ یہ ہے کہ فرد اور غزل کے واحد شعر کا تعین ناممکن ہے۔ اس لیے منشائے مصنف کے علاوہ کوئی تنہا شعر اس وقت تک فرد ہے جب تک غزل کا دوسرا شعر معلوم نہ ہو سکے۔

عشق خال بتاں سے ہو گی نجات کیونکہ نکتہ نواز اللہ ہے
(مذاق)

اختر انصاری نے غزل کے ہر شعر کو فرد قرار دیا ہے جو غلط ہے۔ لکھتے ہیں:

> مطلع کے علاوہ دوسرے تمام اشعار میں پہلا مصرع قافیہ سے

> آزاد ہوتا ہے اور صرف مصرع ثانی میں قافیے کی پابندی ہوتی ہے۔ گویا دوسرے تمام اشعار فرد ہوتے ہیں۔

(غزل کی سرگزشت: اختر انصاری، ص ۹)

فرسودگی

فرسودہ فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''گھسا ہوا''۔ فرسودگی تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں غزل میں برسوں سے استعمال ہونے والے مضامین و تشبیہ و استعارات اور انداز بیان کی کثرت استعمال کی وجہ سے تازگی اور ندرت کا ختم ہو جانا فرسودگی کہلاتا ہے۔ فرسودہ کلام وہ ہے جس میں پرانے مضمون و تشبیہ و استعارات کو پرانی فضا اور پرانی مناسبت سے، نئے زمانے، نئے معاملات میں بیان کیا جائے۔ فرسودگی کی وضاحت کرتے ہوئے آل احمد سرور لکھتے ہیں:

> فرسودگی اس وقت محسوس ہوتی ہے کہ جب کوئی روایتی مضمون اس طرح آتا ہے کہ اس میں کوئی جان، کوئی کیفیت، کوئی جذبہ نہیں ملتا بلکہ اس مضمون کی تکرار سے ذہن ایک ناگواری محسوس کرتا ہے کہ یہ تو اگلے برس کی تتلیاں ہیں یا وہ جذبہ جس طرح پہلے ادا ہوتا تھا اور ذہنوں کو متاثر کرتا تھا آج کا ذہن اس منزل سے آگے نکل چکا ہے... فرسودہ مضمون وہ ہوتا ہے جو اپنی کیفیت کھو چکا ہو جس طرح موٹر کی بیٹری ہے جس کی توانائی ختم ہو گئی ہے اور اس کو استعمال کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔

(نئی شاعری چند مسائل: آل احمد سرور مشمولہ جدیدیت تجزیہ و تفہیم مرتب مظفر حنفی، ص ۱۴)

اگر اب کے بہار آئی تو ہم ان جامہ زیبوں کو دکھائیں گے تماشا دھجیاں کر کے گریباں کا
(مصحفی)

فراق یار میں فصل بہار آئی ہے الٰہی آتش گل سے تمام باغ جلے
(ناسخ)

مندرجہ بالا اشعار کے مضامین آج فرسودہ ہو چکے ہیں۔ گریباں کو فصل بہاری میں

بکرا زور لگاتا ہے بکری میں میں کرتی ہے
(ساحل احمد)

تم نے میرا کُڑا نہیں دیکھا بزم میں اور سب کے دیکھے ہاتھ
دیکھ کر سینہ وحشت درزن کا جی میں آتا ہے اس کو ململ دوں
(نامعلوم)

فرد

فرد عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''اکیلا، تنہا، طاق''۔ اصطلاح میں بے قافیہ دو مصرعوں کے تنہا شعر کو فرد کہتے ہیں یعنی اس شعر کی زمین و بحر میں شاعر نے اس کے علاوہ دوسرا شعر نہیں کہا ہو۔ ایسی غزل جو مکمل نہ ہو مگر اس میں کئی شعر ہوں اس کے ایک شعر کو فرد نہیں کہیں گے۔ فرد کی وضاحت کرتے ہوئے نجم الغنی خاں لکھتے ہیں:

> فرد اسے کہتے ہیں کہ ایک بیت بلا قافیہ متضمن مثال وغیرہ مضمون خاص کے لکھیں اور بعضوں کے نزدیک دونوں مصرعوں کا مقفّٰی ہونا ضروری نہیں اور ابیات غزل وغیرہ پر اطلاق فرد کا نہیں ہوسکتا یعنی غزل اور قصیدہ کی بیت کو ہر چند واحد ہو فرد نہیں کہیں گے پس فرد خاص اور بیت عام کیوں کہ فرد اس شعر کو کہنا چاہیے جو تنہا ایک شعر ہو۔
>
> (بحر الفصاحت: نجم الغنی خاں، ص ۱۱۳)

نجم الغنی خاں کے مطابق غزل و قصیدے کا تنہا شعر فرد نہیں ہے یعنی شاعر نے غزل و قصیدے کا قصد کر کے ایک شعر کہا جس میں وہ مزید شعر نہیں کہہ سکا۔ لیکن مسئلہ یہ ہے کہ فرد اور غزل کے واحد شعر کا تعین ناممکن ہے۔ اس لیے منشائے مصنف کے علاوہ کوئی تنہا شعر اس وقت تک فرد ہے جب تک غزل کا دوسرا شعر معلوم نہ ہوسکے ۔

عشق خال بتاں سے ہوگی نجات کیونکہ نکتہ نواز اللہ ہے
(مذاق)

اختر انصاری نے غزل کے ہر شعر کو فرد قرار دیا ہے جو غلط ہے، لکھتے ہیں:

> مطلع کے علاوہ دوسرے تمام اشعار میں پہلا مصرع قافیے سے

> آزاد ہوتا ہے اور صرف مصرع ثانی میں قافیے کی پابندی ہوتی ہے۔ گویا دوسرے تمام اشعار فرد ہوتے ہیں۔
>
> (غزل کی سرگزشت: اختر انصاری، ص ۹)

فرسودگی

فرسودہ فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''گھسا ہوا''۔ فرسودگی تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں غزل میں برسوں سے استعمال ہونے والے مضامین و تشبیہ و استعارات اور انداز بیان کی کثرت استعمال کی وجہ سے تازگی اور ندرت کا ختم ہوجانا فرسودگی کہلاتا ہے۔ فرسودہ کلام وہ ہے جس میں پرانے مضمون و تشبیہ و استعارات کو پرانی فضا اور پرانی مناسبت سے، نئے زمانے، نئے معاملات میں بیان کیا جائے۔ فرسودگی کی وضاحت کرتے ہوئے آل احمد سرور لکھتے ہیں:

> فرسودگی اس وقت محسوس ہوتی ہے کہ جب کوئی روایتی مضمون اس طرح آتا ہے کہ اس میں کوئی جان، کوئی کیفیت، کوئی جذبہ نہیں ملتا بلکہ اس مضمون کی تکرار سے ذہن ایک ناگواری محسوس کرتا ہے کہ یہ تو اگلے برس کی تتلیاں ہیں یا وہ جذبہ جس طرح پہلے ادا ہوتا تھا اور ذہنوں کو متاثر کرتا تھا آج کا ذہن اس منزل سے آگے نکل چکا ہے... فرسودہ مضمون وہ ہوتا ہے جو اپنی کیفیت کھو چکا ہو جس طرح موٹر کی بیٹری ہے جس کی توانائی ختم ہوگئی ہے اور اس کو استعمال کرنے کی کوشش کی جارہی ہے۔
>
> (نئی شاعری چند مسائل: آل احمد سرور مشمولہ جدیدیت تجزیہ و تفہیم مرتب مظفر حنفی، ص ۱۴)

اگر اب کے بہار آئی تو ہم ان جامہ زیبوں کو دکھائیں گے تماشا دھجیاں کر کے گریباں کا
(مصحفی)

فراق یار میں فصل بہار آئی ہے الٰہی آتش گل سے تمام باغ جلے
(ناسخ)

مندرجہ بالا اشعار کے مضامین آج فرسودہ ہو چکے ہیں۔ گریباں کو فصل بہاری میں

پھاڑنا آج بالکل غیر واقعی امر ہے۔

ترچھے ترچھے تیر نظر کے چلتے ہیں　　سیدھا سیدھا دل پہ نشانہ ہوتا ہے
(کیفؔ بھوپالی)

اس کی آنکھیں ہائے رے ہائے　　نیند بھی جانے آئے نہ آئے
(خیالؔ رامپوری)

مندرجہ بالا اشعار کے مضامین اور سب سے زیادہ طرز ادا نئے زمانے میں فرسودہ ہو چکی ہے۔ فرسودگی کا حکم روایت اور جدت کے تناظر میں قائم ہوتا ہے۔ فرسودہ شعر روایات اور قدماء کی تقلید محض ہوتا ہے اس لیے اس شعر میں اثر آفرینی کم ہوتی ہے۔

فصاحت

عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "کشادہ سخن شدن" "تیز زبان گردیدن، و در بعض کتب لغت معنی آں صراحت و ظہور است و بعض بمعنی خلوص گویند" (فرہنگ آنند راج)

فصاحت علم معانی کی اصطلاح ہے جو اردو میں عربی و فارسی زبانوں کے ذریعے رائج ہوئی۔

اصطلاح میں فصاحت ایسی صورت حال اور معیار سے عبارت ہے جس کے تحت شعر میں الفاظ، محاورے، فقرے، ان کی صوتی ترتیب اور ان کا محل استعمال مستند اہل زبان اور مستند شعراء کے مطابق کیا جاتا ہے۔ یعنی فصاحت مستند اہل زبان کا زبان کے سلسلے میں رویہ اور طریقہ ہے۔ فتح علی گردیزیؔ فصاحت کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

فصاحت کلام عبارت از خلوص آنست از ضعف تالیف عبارت از کلام
غیر مطابق قواعد مشہورہ نحویہ است و تنافر کلمات ثقیلہ آنست بزبان۔
(تذکرہ ریختہ گویاں: فتح علی گردیزیؔ، ص ۵)

گردیزی نے فصاحت کے ذیل میں دو عیوب کا ذکر کیا ہے جبکہ محمد علی فروغی اور نجم الغنی خاں نے فصاحت کی تعریف میں دس عیوب بیان کیے ہیں۔ (۱) تنافر لفظی (۲) ضعف تالیف (۳) تعقید (۴) تکرار لفظی قبیح (۵) توالی اضافت (۶) مخالف قیاس لغوی (۷) غرابت الفاظ

(۸) ابتذال (۹) تعقیر (۱۰) اثقال۔

کسی فصیح کلام کے لیے ان تمام عیوب سے پاک ہونا لازمی ہے۔ یہاں یہ امر قابل غور ہے کہ مشرقی علماء ادب نے فصاحت کی تعریف منفی اعتبار سے کی ہے یعنی فصاحت کو بیان کرنے کے بجائے اس ذیل میں عیوب کی نشاندہی کی گئی ہے۔ کیفی علماء کے اس رویہ پر اعتراض کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

کسی کے خیال میں نہ آیا کہ اتنا تو فرما دیجئے کہ فصاحت اسے کہتے ہیں۔
(منثورات: پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی، ص ۱۴۴)

دراصل فصاحت کی مثبت تعریف ممکن ہی نہیں ہے جس کی وجہ یہ ہے کہ فصاحت مروجہ اصولوں پر مبنی زبان و بیان کے تناسب و آہنگ کا وہ احساس ہے جو اپنی گراں باری کے سبب شعر کے نقائص کی نشاندہی تو کر سکتا ہے لیکن خود کو واضح نہیں کر سکتا۔ یہ نشاندہی ہی اس کی تعریف ہے۔ فصاحت کے بعض اصول موضوعی ہوتے ہیں اور بعض مشینی نوعیت کے حامل ہوتے ہیں۔ تکرار لفظی، غرابت الفاظ، ابتذال، توالی اضافت موضوعی نوعیت کے اصول ہیں جبکہ تنافر لفظی، ضعف تالیف اور مخالف قیاس لغوی مشینی نوعیت کے اصول ہیں۔ فصاحت علم الصرف، علم النحو اور ذوق و حس پر مبنی ہوتی ہے۔ علم لغت الفاظ کی صحت کی نشاندہی کرتا ہے۔ علم صرف قیاس لغوی اور علم نحو ضعف تالیف اور تعقید لفظی کی نشاندہی کرتے ہیں جبکہ ذوق و حس تنافر، بدآہنگی اور حسن کی نشاندہی کرتا ہے۔ علمائے ادب اس امر پر متفق ہیں کہ الفاظ و تراکیب کی فصاحت شعر کے اندر ملحوظ ہوتی ہے۔ ممکن ہے کوئی لفظ و ترکیب شعر کے باہر غیر فصیح ہو لیکن شعر کے اندر وہ فصاحت کے مرتبے پر پہنچ جائے۔ اس لیے فصاحت کلمے اور کلام دونوں میں ہوتی ہے ـ

آنکھوں میں میرا عالم سارا سیاہ ہے　　مجھ کو بغیر اس کے آتا نہیں نظر کچھ
(میرؔ)

اس شعر میں "سیاہ" اور "ہے" دونوں الفاظ کی "ہ" سے تنافر پیدا ہو رہا ہے اس لیے پہلا مصرع فصاحت کے لحاظ سے کمزور ہے۔

فصاحت و بلاغت دو مختلف النوع تصورات ہیں۔ فصاحت کا تعلق زبان کی سماعی نوعیت سے زیادہ ہے جبکہ بلاغت کا تعلق لفظ و معنی کی ہم آہنگی سے ہے۔ قدیم اردو شعریات میں

بلاغت کو جز وفصاحت پر بیان کیا گیا ہے۔ شبلی کے مطابق غیر فصیح کلام غیر بلیغ بھی ہے۔ کسی کلام کے غیر فصیح ہونے کا مطلب یہ نہیں ہے کہ وہ کلام غیر بلیغ بھی ہے۔ جس کی وجہ یہ ہے کہ فصاحت کے بعض اصول یک زمانی ہوتے ہیں۔ اس امر پر روشنی ڈالتے ہوئے نیر مسعود لکھتے ہیں:

> فصاحت کو بلاغت کی لازمی شرط مان لینے سے ہماری شاعری میں بلاغت کا دائرہ جس طرح تنگ ہوگا اس کا اندازہ کرنا دشوار نہیں۔ مزید اور واضح اندازہ صرف ایک تعقید لفظی کے مسئلہ پر غور کرنے سے ہو سکتا ہے۔

(اردو شعریات کی چند اصطلاحیں: نیر مسعود، مشمولہ: اردو شعریات: مرتبہ آل احمد سرور، ص ۲۱۱)

فضا آفرینی

فضا عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "کشادگی، وسعت۔" اصطلاح میں غزل میں کسی دور، عہد، یا کسی مقام کے ماحول، وہاں کے واقعات و رسومات اور احساسات اور دیگر ایسے عوامل کی مجموعی تاثراتی کیفیت کو ظاہر کرنے کو فضا آفرینی کہتے ہیں جن سے یہ معلوم ہو سکے کہ غزل فلاں مقام پر تخلیق ہوئی ہے اور اس کی تخلیق کے وقت وہاں کا ماحول یہ تھا یا کسی دور، کسی زمانے کے خارجی اثرات کے پیش کرنے کو فضا آفرینی کہتے ہیں۔ ابوالاعجاز صدیقی فضا کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> فضا سے مراد وہ عمومی اور مجموعی تاثراتی کیفیت ہے جو کسی عبارت میں سرایت کیے ہوئے ہو۔

(کشاف تنقیدی اصطلاحات: ابوالاعجاز صدیقی، ص ۱۳۵)

حامد کاشمیری باقی اور وزیر آغا کی شاعری کے حوالے سے فضا آفرینی پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> باقی کی شعری کائنات میں اگرچہ تذبذب، گم گشتگی، خوف، برگشتگی اور محرومی کی فضا ملتی ہے... آغا کی غزل تجربے، آہنگ، اسلوب، الفاظ کی علامت کاری، فضا آفرینی کے اعتبار سے روایتی غزل سے مختلف اور منفرد ہونے کا احساس دلاتی ہے۔

(جدید شعری منظر نامہ: حامدی کاشمیری، ص ۱۰۲)

بکھیرتا ہے فضا میں یہ دور روشن کیا
ادھر پہاڑ کے جلتا ہوا سا کچھ تو ہے

تمام شہر تھا اک موم کا عجائب گھر
چڑھا جو دن تو یہ منظر نہ پھر پگھلتے کیا

(باقی)

پائیتی بیٹھ کے کھٹے پہ رئیس
ہم نے سیکھی ہیں ادب کی باتیں

(رئیس رامپوری)

راستوں کیا ہوئے وہ لوگ جو آتے جاتے
میرے آداب پہ کہتے تھے کہ جیتے رہیے

(اظہر عنایتی)

مٹی کی محبت ہے کہ پانی کا اثر ہے
بچوں کی لڑائی میں بھی چاقو نکل آئے

(فرید شمسی)

زندگی تو نے مجھے قبر سے کم دی ہے زمیں
پانو پھیلاؤں تو دیوار میں سر لگتا ہے

(بشیر بدر)

مندرجہ بالا اشعار میں جاگیردارانہ سماج اور مہذب جاں بازوں کے چھوٹے شہر، بڑے شہروں کی افراتفری اور تنگی جاہ کی فضا موجود ہے۔ شعر کے معنی کے تعین میں شعر کی فضا کلیدی کردار ادا کرتی ہے۔ اس اعتبار سے ہر شعر کی اپنی فضا ہوتی ہے۔ فضا آفرینی سے مراد یہ ہے کہ شعر میں کسی خاص دور عہد اور ماحول کی مجموعی عکاسی ہو۔

فکر

فکر عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "فکر، سوچ، اندیشہ۔" فکر منطق، فلسفے اور علم نفسیات کی اصطلاح ہے جو اردو میں عربی و فارسی زبانوں کے ذریعے رائج ہوئی۔ اصطلاح میں فکر ذہن کی ایسی حرکت کو کہتے ہیں جو کسی مقصد کے تحت خزانۂ خیال میں موجود تصور و معنی میں تحلیل و ترکیب کر کے کسی شے کو حاصل کرتی ہے۔ فکر معلوم شے سے شروع ہو کر نامعلوم شے کے لیے اس وقت تک سفر کرتی ہے جب تک کوئی نتیجہ برآمد نہ کر لے۔ طوسی فکر کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

فکر حرکت ذہن باحضار مبادی تا از آنجا رجوع کند بامطلب بر استقامت۔

(اساس الاقتباس: طوسی، ص ۷)

فکر اور تخیل وتخئیل میں فرق یہ ہے کہ فکر کا تعلق عقل وشعور سے ہے۔ عقل فکر کے ذریعے اشیاء کی حقیقت اور اصلیت کا علم حاصل کرتی ہے جبکہ تخیل وتخئیل نفس سے متعلق ہیں جس کا عمل جبلتوں کی آسودگی کے لیے ہوتا ہے۔ بعض فلاسفہ کے نزدیک فکر اور تخیل وتخئیل کی حقیقت ایک ہے۔ ان امور میں فرق یہ ہے کہ جب عقل قوت متخیلہ سے کام لیتی ہے تو یہ قوت فکر کہلاتی ہے اور جب نفس اس قوت سے کام لیتا ہے تو یہ قوتیں تخیل وتخئیل ہو جاتی ہیں۔

اس سلسلے میں غزالی لکھتے ہیں:

قوت متخیلہ کی کچھ خصوصیات ہیں اس کا اصلی کام تحریک ہے ادراک نہیں۔۔۔۔اس کو قوت مفکرہ بھی کہتے ہیں مگر دراصل قوت مفکر عقل ہے۔

(مقاصد الفلاسفہ: غزالی، ص ۳۱۳)

علم نفسیات کی رو سے قوت فکر دو خصوصیات کی حامل ہوتی ہے (۱) خیالات وتصورات اور علامت واشارات کے نظام کو چلانے کا عمل (۲) ذہن میں موجود تصورات وخیالات کی مدد سے زندگی میں آنے والے مسائل کا حل تلاش کرنا۔ نفسیات کی رو سے فکر خود کار نہیں ہوتی ہے بلکہ اس کے لیے کوشش ضروری ہے یعنی فکر بغیر مسئلے کے متحرک نہیں ہوتی۔ فکر اور ردعمل میں قریبی تعلق ہے۔ ردعمل ایسی حرکت ہے جو کسی حکم کے تحت ہوتا ہے جیسے کرنٹ کے لگنے سے ہاتھ کا کھینچنا۔ جبکہ فکر بالارادہ عمل کی طرف راغب کرتی ہے جیسے زرد گلاب کو دیکھ کر یہ فیصلہ کرنا کہ یہ ہار کے قابل نہیں ہے۔ جب ردعمل میں صحیح وغلط کی حدیں متعین ہو جاتی ہیں تو ایسا ردعمل فکر کی سرحد میں دخل ہو جاتا ہے۔

شاعری میں فکری عمل کے تین مرحلے ہیں۔ پہلے مرحلے میں فکر کے ذریعے اس بات کا تعین ہوتا ہے کہ کیا کہنا چاہیے۔ دوسرے مرحلے میں فکر اس بات کا تعین کرتی ہے کہ مواد کو کس طرح پیش کرنا ہے اور تیسرے مرحلے میں شعر کو مروجہ معیارات کے مطابق جانچنے اور پرکھنے کا عمل ہوتا ہے۔ یعنی شاعری میں فکر ہی تخیل وتخئیل کو مہمیز کرتی ہے۔ تذکروں کی تنقید میں فکر کی اصطلاح کو تین معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔

(۱) بالقصد شعر کہنا (۲) تلاش مضمون، نیا استعارہ اور نئی بات پیدا کرنا (۳) جذبات

واحساسات کے محض بیان کے بجائے لفظ ومعنی کے رشتوں، رعایتوں اور مناسبتوں کے لحاظ سے فنی چابکدستی کے ساتھ کوئی بات کہنا۔ افضل سرخوش عبداللطیف تنہا کے ذکر میں لکھتے ہیں:

فکر شعر بلند وطبع انشا پردازی رسا داشت

(کلمات الشعراء: سرخوش، ص ۴۰)

میر شرف الدین علی خاں پیام کے ذکر میں لکھتے ہیں:

سلام سے حقیر کو دلی اخلاص ہے ہمیشہ ایک دوسرے کے ساتھ اٹھتے بیٹھتے ہیں اور فکر شعر کرتے ہیں۔

(نکات الشعراء: میر: مترجمہ حمیدہ خاتون، ص ۳۵)

قدرت اللہ شوق احسن کے ذکر میں لکھتے ہیں:

(احسن) اگرچہ نومشق است فاما ذہن صائب وفکر مناسب دارد

(طبقات الشعراء: قدرت اللہ شوق، ص ۳۹۶)

فکری شاعری میں جذبات واحساسات اور خیالات کی عکاسی کے بجائے اشیاء وکائنات اور افراد پر از سر نو غور وخوض کرنے کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ اس طرح کی شاعری میں مسائل کا بیان ہوتا ہے اور ان مسائل کو حل کرنے کی کوشش ہوتی ہے۔ اس لیے فکری شاعری میں نفسانی لطف اندوزی کے بجائے عقلی کدو کاوش شامل ہوتی ہے۔ ایسی شاعری فلسفے سے زیادہ قریب ہوتی ہے۔

وقار انساں کا کھودیتا ہے آخر خندۂ بیجا
دہن ہونا کشادہ عیب ہے موتی کے دانے کا
(شاقی)

ہنر پیدا کر اول ترک کیجو تب لباس اپنا
نہ ہو جوں تیغ بے جوہر دگر ننگ عریانی
(سودا)

فلسفہ

فلسفہ عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''علم وحکمت۔'' اصطلاح میں کل کائنات اور وجود کی اصلیت اور صداقت کا علم حاصل کرنے کا استدلالی طریقہ فلسفہ کہلاتا ہے۔

فلسفہ اور دوسرے علوم میں فرق یہ ہے کہ فلسفہ کائنات کا بطور ایک کل کے مطالعہ کرتا ہے اور کسی اصول کو حتمی اور بدیہی قرار نہیں دیتا جبکہ دوسرے علوم کسی ایک پہلو اور جزو سے مختص ہوتے ہیں اور بعض خاص اصولوں کو حتمی اور بدیہی مسلمات قرار دے کر ان کے بارے میں غور وفکر کو دائرۂ بحث سے خارج سمجھتے ہیں۔ ان اصولوں کے سلسلے میں مزید غور وفکر فلسفہ کا ہی دائرہ کار ہے۔ مولانا شبلی نعمانی فلسفہ پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> فلسفہ کیا چیز ہے؟ حقائق "اشیاء کا ادراک" ہمارے گردو پیش جو کچھ نظر آتا ہے ان پر جب ہم نظر ڈالتے ہیں تو خود بخود یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہ کیا چیزیں ہیں؟ کیوں وجود میں آئیں؟ کس چیز سے حاصل ہوئیں؟ مفرد ہیں کہ مرکب ہیں؟ ان کی ذاتیات کیا ہے؟ خواص کیا ہیں؟ لوازم کیا ہیں؟ پھر ہم چند چیزوں کے ساتھ ساتھ یا آگے پیچھے وجود میں آتا دیکھتے ہیں تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا ان میں کوئی مبہم خاص تعلق ہے۔۔۔۔ یہ اور اس قسم کے جتنے سوالات ہیں فلسفے کا مایۂ خمیر ہیں اور ان کا جواب دینا فلسفے کا فرض ہے۔

(شعرالعجم اول: شبلی نعمانی، ص ۲۴۹)

سائنس اور فلسفے میں فرق یہ ہے کہ سائنس صرف مادی وجود اور حیاتیاتی علوم کو تسلیم کرتی ہے جب کہ فلسفہ ارض اور ماورائے ارض دونوں سے بحث کرتا ہے۔ فلسفے میں دلیل قیاس پر مبنی ہوتی ہے اور سائنس میں تجربہ پر۔ شاعری میں فلسفہ کائنات کے اسرار اور اس کی حقیقت اور کائنات وانسان کے رشتوں کی تفہیم سے عبارت ہے۔ فلسفیانہ شاعری سے مراد یہ نہیں کہ شاعر کے تمام کلام میں تضادات سے پرے کسی مربوط طرز نظر اور طرز فکر کی تلاش وجستجو کی جائے بلکہ فلسفیانہ شاعری وہ ہے جس میں جذبات کے بجائے عقل وفکر کی شمولیت زیادہ ہو اور مخفی حقائق کو افشا کرنے کی جستجو ہو۔ قاضی قیصرالاسلام شاعری میں فلسفے کی نوعیت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> (فلسفی شعراء) اپنی شاعری میں اشیاء موجودات کا رشتہ زندگی سے جوڑتے ہیں نیز یہ کہ وجود زندگی کے مقام کو اس کائنات میں متعین کرتے ہیں... مشاہدات زندگی کو ایک جامع کل کی حیثیت میں منضبط کرتے ہیں۔

(فلسفے کے بنیادی مسائل: قاضی قیصرالاسلام، ص ۵۳)

ہستی اپنی حباب کی سی ہے   یہ نمائش سراب کی سی ہے
(میر)

ہاں کھائیو مت فریب ہستی   ہر چند کہیں کہ "ہے" نہیں ہے
سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں   ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے
(غالب)

فلسفیانہ کلام کو حکیمانہ کلام بھی کہا جاتا ہے۔

قادرالکلامی

قادر عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "قدرت رکھنے والا، قوی۔" اصطلاح میں شاعر کا کسی بھی طرح کے جذبہ وخیال، موضوع، مضمون اور لفظیات کو واضح طور پر تاثیر اور خوبصورتی کے ساتھ بیان کرنے کو قادرالکلامی کہتے ہیں۔ یعنی شاعر کا زبان وبیان پر حاکمانہ قدرت رکھنا قادرالکلامی ہے۔ قادرالکلام شاعر میں عروض کی ہر بحر کو برتنے کا سلیقہ، سنگلاخ زمینوں میں شعر نکالنا، سہل ممتنع میں شعر کہنا، طوالت کلام، ایک مضمون کو سو طرح سے باندھنے کا ہنر اور لفظی ومعنوی صنعتوں کو خوبصورتی کے ساتھ استعمال کرنے کی قدرت ہوتی ہے۔ گویا لفظ ومعنی پر حاکمانہ قدرت قادرالکلامی ہے۔ یوسف حسین خاں قادرالکلام شاعر کے اوصاف بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> قادرالکلام شاعر کے یہاں جذبہ اور تخیل مل کر ایک ہو جاتے ہیں اور ان کے الگ الگ وجود باقی نہیں رہتے وہ اپنی طلسمی اعجاز سے تخیل کو جذبات زدہ ہونے سے بچالیتا ہے اور اسی طرح جذبہ کو تخیل زدہ ہونے نہیں دیتا ہے۔

(اردو غزل: یوسف حسین خاں، ص ۹۶)

ہم نے کیا کیا نہ ترے عشق میں محبوب کیا   صبر ایوب کیا گریۂ یعقوب کیا
(مضمون)

تری زلف الٹ کے کافر مجھے کیوں نہ مار ڈالے — کہ سکھا رکھا ہے تو نے اسے لفظ رام الٹا
(انشا)

نہ کسی کی آنکھ کا نور ہوں نہ کسی کے دل کا قرار ہوں — جو کسی کے کام نہ آسکے میں وہ ایک مشت غبار ہوں
(ظفر)

کس نے کہا دے مجھے رشک قمر پان پھول — تیری تو وہ ہے مثل دائی کے سرپان پھول
(نصیر)

قادرالکلامی اور زودگوئی میں فرق یہ ہے کہ قادرالکلامی بنیادی طور پر فن اور جذبات و احساسات وخیالات پر حاکمانہ دسترس رکھنے سے عبارت ہے جبکہ زودگوئی تیزی کے ساتھ شعر کہنے کی صلاحیت ہے۔ زودگو قادرالکلام بھی ہو یہ ضروری نہیں ہے۔

قافیہ

قافیہ عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''پیچھے آنے والا''۔ اردو میں قافیہ کی اصطلاح عربی وفارسی زبانوں کے ذریعہ رائج ہوئی۔ اصطلاح میں قافیہ لفظ کے آخر میں واقع ایسے متعین حروف کو کہا جاتا ہے جن کی تکرار دوسرے الفاظ میں مساوی مقام پر ہوتی ہے۔ خلیل بن احمد کے مطابق کسی لفظ میں قافیہ آخری ساکن اور اس کی ماقبل کی حرکت سے لے کر اس کے بعد کے ساکن اور اس کی حرکت کا مجموعہ ہوتا ہے۔ اگر آخر میں دو ساکن واقع ہوتے ہیں تو قافیہ دو ساکن اور ان کے ماقبل کی حرکت کا مجموعہ ہوتا ہے۔ چونکہ عربی میں ردیف کا تصور نہیں ہے اس لیے خلیل نے قافیے کی مذکورہ تعریف بیت کے آخری ساکن کے بموجب بیان کی ہے۔ جیسے مار اور یار میں آخری حرف ''ر'' ساکن جس کے بعد کا حرف الف ساکن اور ماقبل کی حرکت زبر قافیے میں شامل ہے۔ اس لحاظ سے یار مار کا قافیہ بہار ہوسکتا ہے۔ عربی زبان میں قافیے کے چھ حروف ہوتے ہیں جبکہ فارسی اور اردو زبان میں قافیے کے نو حرف آتے ہیں۔ (۱) روی (۲) ردف (۳) قید (۴) تاسیس (۵) دخیل (۶) وصل (۷) خروج (۸) مزید (۹) نائرہ۔ مذکورہ حروف قافیہ کی چھ حرکتیں ہوتی ہیں (۱) رس (۲) اشباع (۳) حذف (۴) توجیہ (۵) مجری (۶) نفاذ۔ علمائے قافیہ نے قافیے کے لیے مندرجہ ذیل اصول بیان کیے ہیں۔

(۱) قافیے کے لیے حرف روی کا ہونا لازمی امر ہے بغیر حرف روی کے قافیہ ممکن نہیں ہو سکتا۔ قافیہ کے لیے بہتر حرف روی وہ ہے جو اصلی ہو۔ عربی زبان کے اعتبار سے قافیہ میں حرف روی اور اس کے ماقبل کی حرکت کا یکساں ہونا بہتر ہے لیکن حرف روی سے ماقبل کی حرکت کا اختلاف جائز ہے بعض کے نزدیک پیش اور زیر کے ساتھ قافیہ جائز ہے لیکن زیر کے ساتھ قافیہ ناجائز ہے جیسے حرَم کا قافیہ حرُم کیا جاسکتا ہے لیکن حرم اور حرم یا حرم اور حرِم قوافی غلط ہیں۔ فارسی اردو میں حرف روی کی ماقبل کی حرکت کا اختلاف ناجائز اور معیوب ہے۔ (۲) قافیے میں حرف تاسیس الف مد ہوتا ہے جس کا اختلاف ناجائز ہے۔ جیسے جاہل کا قافیہ مشکل نہیں ہوسکتا۔ فارسی اور اردو میں تاسیس کا اختلاف جائز ہے۔ (۳) حرف دخیل میں اختلاف جائز ہے لیکن اس کی حرکت میں اختلاف ہونا عیب ہے جیسے کامل کا قافیہ تجاہل غلط ہے۔ حرف روی کے متحرک ہونے کی صورت میں دخیل کی حرکت کا اختلاف جائز ہے۔ (۴) حرف ردف کی حرکت کا اختلاف غیر مستحسن ہے (۵) قافیے میں حرف وصل اور اس کی حرکت کو یکساں ہونا چاہیے ان میں اختلاف غلط ہے (۶) حرف خروج اور اسکی حرکت کا یکساں ہونا بھی شرط ہے۔ (۷) حرف ردف ا۔و۔ی او راس کی حرکت میں اختلاف غیر مستحسن ہے لیکن حروف مدہ واو اور ی کے ساتھ عروف قافیہ جائز ہے یعنی عمود کا قافیہ عہد ہوسکتا ہے۔ فارسی اور اردو میں اس طرح کے قوافی ناجائز اور معیوب سمجھے جاتے ہیں۔ عربی وفارسی علماء نے وزن وحرف کے لحاظ سے قافیے کی متعدد قسمیں بیان کی ہیں۔

قافیۂ اصلی: ایسے قافیہ کو کہا جاتا ہے جس میں حرف روی اصلی ہوتا ہے یعنی قافیہ اصلی میں لفظ اپنی وضع کے لحاظ سے مفرد ہوتا ہے یا بمنزلہ مفرد ہوتا ہے۔ جیسے پروانہ اور بتخانہ اس کے برعکس راست اور پیداست قوافی میں پیداست غیر اصلی ہے۔

قافیۂ شائیگاں: ایسی قوافی کو کہا جاتا ہے جن میں الفاظ کا آخری جز غیر اصلی ہوتا ہے اور ایک ہی معنی کی تکرار کرتا ہے۔ جیسے گلاب اور سیلاب میں آب دونوں جگہ ایک معنی میں ہیں۔ قافیہ شائیگاں میں ایطائے جلی ہوتا ہے۔

قافیۂ مجردہ: ایسے قافیہ کو کہا جاتا ہے جس میں حرف روی اپنے ماقبل کی حرکت کے ساتھ تنہا ہوتا ہے۔ جیسے شجر اور گہر۔ قافیہ مجردہ میں قافیے کے دوسرے حروف شامل نہیں ہوتے ہیں۔

قافیہ مردفہ: ایسے قافیہ کو کہا جاتا ہے جس میں حرف روی کے ماقبل حرف ردف ہوتا ہے۔

وہ میرے حال پہ رویا بھی مسکرایا بھی — عجیب شخص ہے اپنا بھی اور پرایا بھی
کتاب دل کا ورق بھر کے بھی تو سادہ ہے — تمہارے نام کو لکھا بھی اور مٹایا بھی
(انس معین)

ان اشعار میں مسکرایا، پرایا، مٹایا الفاظ قوافی ہیں جن میں حرف روی ''ی'' سے قبل کا الف ہے۔

قافیہ پیمائی

قافیہ پیمائی سے مراد یہ ہے کہ شعر میں مضمون وخیال صرف قافیہ کی مدد سے اور صرف قافیہ نبھانے کے لیے پیدا کیا گیا ہو۔ اس مضمون وخیال کا شاعر کے تجربے، جذبات اور اس کے عندیہ سے کوئی تعلق نہ ہو۔ قافیہ پیما شعر مکمل آورد ہوتا ہے۔ عبادت بریلوی قافیہ پیمائی پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

شاید ہی غزل کا کوئی دور ایسے لفظی بازی گروں سے خالی رہا ہو۔ غزل کی صنف میں قافیہ کے التزام نے ان کو زندہ رکھا ہے۔ قافیہ کے سہارے موضوع کو پیدا کرنا ایسے شاعروں کے بائیں ہاتھ کا کھیل ہے لیکن ظاہر ہے اس طرح کی شاعری قافیہ پیمائی تو ہوسکتی ہے شاعری نہیں ہوسکتی۔

(غزل اور مطالعہ غزل: عبادت بریلوی، ص ۸۴)

بلبل ہوں صحن باغ سے دور اور شکستہ پر — پروانہ ہوں چراغ سے دور اور شکستہ پر
کیا ڈھونڈے دشت گم شدگی میں مجھے کہ میں — عنقا مرے سراغ سے دور اور شکستہ پر
ساقی بط شراب ہے تجھ بن پڑی ہوئی — غم سے الگ ایاغ سے دور اور شکستہ پر
(ذوق)

اس غزل میں صرف یہی التزام ہے کہ ردیف کے الفاظ کی رعایت ہر شعر میں موجود ہے... اس غزل کا رتبہ کچھ بلند نہیں رعایت لفظی کے سوا اور کیا رکھا ہے محض قافیہ پیمائی شاعری کا مترادف نہیں ہوسکتی ہے۔

(اردو شاعری پر ایک نظر: کلیم الدین احمد، ص ۵۸)

قافیہ پیمائی کی اصطلاح بیسویں صدی کی دین ہے جسے جذبات وخیالات کی اصلیت

اور واقعیت کے مقابلے میں انتہائی معیوب سمجھا گیا۔ کلاسیکی شعریات میں قافیہ پیمائی کے عمل کو معیوب نہیں سمجھا جاتا تھا بلکہ اسے فنکاری سمجھا جاتا تھا۔ کلیم الدین احمد نے ذوق کے جن اشعار پر قافیہ پیمائی حکم لگایا ہے اگر ان کا تجزیہ کیا جائے تو وہ بھرپور شاعری ہیں۔ اس طرح کی قافیہ پیمائی مستحسن ہے۔

کہتے ہیں غزل قافیہ پیمائی ہے ناصر — یہ قافیہ پیمائی کوئی کر کے تو دیکھے
(ناصر کاظمی)

قرینہ

عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''مناسبت ظاہری، درمیان دو چیز کے پیوستہ ہونا، ایک چیز کا دوسری چیز سے مناسبہ۔ باطنی درمیان دو امر کے۔'' قرینہ علم معانی کی اصطلاح ہے جو اردو میں عربی و فارسی زبانوں کے ذریعے رائج ہوئی۔ اصطلاح میں قرینہ جملے میں الفاظ کے ایسے ربط کو کہتے ہیں جس کے تحت کوئی لفظ بغیر وضع کیے ہوئے مقصد اور معنی موضوع لہٗ پر دلالت کرتا ہے جیسے چاند چھت پر اتر آیا۔ جملے میں چاند محبوب کے معنی پر دلالت کرتا ہے۔ یہاں محبوب کے معنی کے لیے لفظ چاند کو وضع نہیں کیا گیا ہے لیکن چھت پر اترنے کی نسبت سے لفظ چاند محبوب کے معنی پر دلالت کرتا ہے۔ اگر اس جملے سے لغوی معنی حاصل کیے جائیں تو چاند کا چھت پر اترنا بے معنی بات ہے۔ اس لیے علم معانی میں اسناد مجاز عقلی کے لیے قرینے کا ہونا ضروری ہے۔ قرینے کی دو قسمیں ہیں۔ (۱) لفظی قرینہ (۲) معنوی قرینہ۔

(۱) لفظی قرینہ: ایسے قرینے کو کہتے ہیں جس میں دو الفاظ میں حقیقی اور واقعی نسبت ہوتی ہے لیکن شعر کا کلی مفہوم ان کے دوسرے معنی پر دلالت کرتا ہے یعنی لفظی قرینے میں الفاظ اپنی حقیقت کی طرف راجع ہوتے ہیں ؎

اٹھ گیا بہمن و دے کا چمنستاں سے عمل — تیغ اردی نے کیا ملک خزاں مستاصل
سجدۂ شکر میں ہے شاخ ثمر دار ہر ایک — دیکھ کر باغ جہاں میں کرم عزوجل
(سودا)

قصیدے کے ان اشعار میں ملک خزاں کو برباد کرنے کی نسبت تیغ اردی کی طرف ہے۔ تیغ اور بربادی میں واقعی نسبت ہے لیکن دوسرا شعر اس بات پر دلالت کرتا ہے تیغ اردی کی بربادی کرم عزوجل ہے۔ یعنی خدا کے کرم سے بہار آئی ہے۔ یہاں تیغ اردی کی بربادی خدا کے کرم پر دلالت کرتی ہے۔

(۲) معنوی قرینہ: ایسے قرینے کو کہا جاتا ہے جس میں دو چیزوں کے درمیان ایسی نسبت ہوتی ہے کہ ان کے حقیقی معنی مراد نہیں لیے جاسکتے۔ اس کی دو صورتیں ہوتی ہیں۔

(۱) عقلی اعتبار سے حقیقی معنی محال ہوں۔

تمہاری زلف پیچاں نے مجھے بھی مار رکھا ہے   تماشا دیکھتے ہو کیا مرے حال پریشاں کا
(آبرو)

اس شعر میں زلف پیچاں کا مارنا عقل کے مطابق معنی حقیقی کے خلاف ہے۔ زلف پیچاں کے مجازی معنی حاصل کرنا لازمی ہیں۔

(۲) عادت کے مطابق حقیقی معنی مراد نہ لیے جائیں۔

کبھی نادر نے قتل عام کیا   کبھی محمود نے غلام کیا
(نامعلوم)

اس شعر میں نادر کا قتل عام کرنا یعنی ایک آدمی کا اس قدر قتل عام کرنا عادت کے خلاف بات ہے اس لیے نادر سے اس کی فوج اور لشکر کے معنی مراد لیے جاتے ہیں۔

شعری تنقید میں قرینہ شعر کی اعلیٰ نظم و ترتیب کو بھی کہا جاتا ہے۔ جس سے ایک پامال مضمون نئے شعری تجربے سے ہمکنار ہو جاتا ہے۔

قطعہ بند اشعار

قطعہ عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''کسی چیز کا ٹکڑا۔'' اصطلاح میں مضمون کے اعتبار سے منفرد اشعار پر مبنی غزل کے کچھ اشعار میں ایک مسلسل اور نظم کی کیفیت کا حامل مضمون، قطعہ بند اشعار کہلاتا ہے۔ یعنی غزل کے کچھ اشعار کو مضمون کے اعتبار سے آپس

میں متحد کرنا قطعہ بندی ہے۔ غزل میں قطعہ بند اشعار جہاں سے شروع ہوتے ہیں وہاں ''ق'' لکھ دیا جاتا ہے اور جہاں ختم ہوتے ہیں وہاں ایک لکیر کھینچ دی جاتی ہے تاکہ یہ معلوم ہو سکے کہ اس کے آگے سے اشعار مفرد ہیں۔

لا اے ساقی تیرے جے ہو   کوئی بھی پینے کی شے ہو
اردی ہو بہمن ہو دے ہو   سب موسم اچھے ہیں مے ہو
گلشن میں صیاد کے ہاتھوں   جو انجام بھی ہوتا ہے ہو
ہم آخر ہمت کیوں ہاریں   ہونا کامی پے در پے ہو

ق

لاکھوں ہیں ہم سب بے چارے   اے شہزادو تم سب کے ہو
ذہنی طور پہ اترے شہو   تم اب تک بھی جم ہو کے ہو
میں دنیا پہ طنز کروں گا   دنیا کیوں مرے در پے ہو
ہم اس کے پابند نہیں ہیں   ساغر ہو مینا ہوئے ہو
شادؔ مجھے یہ دھن رہتی ہے   اپنا نغمہ اپنی لے ہو
(شادؔ عارفی)

قطعیت

قطعی اردو زبان کا لفظ ہے جسکے لغوی معنی ہیں ''ضرور، شرطی، تعینی، واقعی، پورا پورا۔'' اصطلاح میں قطعیت سے مراد شعر میں باندھے گئے مضمون اور معنی کے یک رخے اور شاعر کا ایک اور خاص واضح مقصد ہونے سے ہے۔ یعنی شاعر کا انداز بیان ایسا ہو جس سے اس کا مقصد صاف اور واضح ہو اور اس میں ابہام، ایہام نہ ہو جس سے شاعر کے مقصد کی تفہیم میں کوئی پریشانی ہو یا اس کے اصل مقصد کی تفہیم ممکن نہ ہو۔ قطعیت کی وضاحت کرتے ہوئے رشید حسن خاں لکھتے ہیں۔

خدا ہو یا محبوب دونوں عشق کا مرکز بنتے ہیں اس لحاظ سے صوفی اور عاشق دونوں ایک ہی زبان میں باتیں کرتے ہیں.... آپ چاہیں تو ان سے عشق

مجازی مراد لیے ہیں چاہیں تو انہیں الفاظ سے عشق حقیقی پر استدلال کرنے لگیں مگر

غزل کا یہ پہلو دار انداز متصوفانہ خیالات کو جہاں دلکشی کا ایک خاص انداز بخشتا ہے

وہیں دوسری طرف ان کی قطعیت اور وضاحت کو برقرار رہنے نہیں دیتا۔

(خواجہ میر درد کیا صوفی شاعر تھے: رشید حسن خاں مشمولہ خواجہ میر درد، مرتبین، ثاقب صدیقی، انیس احمد، ص ۱۷۰)

اللہ رے جسم یار کی خوبی کہ خود بخود　　رنگینیوں میں ڈوب گیا پیراہن تمام
(حسرت موہانی)

سانولا رنگ کشیدہ قامت　　نہ پری ہے نہ کوئی حور ہے وہ
(شاد عارفی)

گلشن پرتو سب کا حق ہے کانٹیں ہوں یا پھول　　ٹکرانے کی قید نہ ہو تو شیشہ پتھر ایک
(مظفر حنفی)

مندرجہ بالا اشعار میں مضمون کی قطعیت واضح ہے۔ یہاں اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ غزل کے اشعار کی قطعیت علمی مضامین کی قطعیت سے مختلف ہوتی ہے۔

قنوطیت

قنوط عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "ناامیدی، مایوسی۔" اصطلاح میں زندگی اور کائنات کے تاریک پہلوؤں سے واسطہ رکھنے کو، مستقبل سے ناامید ہو کر اس دنیا اور کائنات کو بدترین اور شر یہ مائل جگہ سمجھنے کو، زندگی کو غم اور یاس کے سہارے گزار کر موت کی تمنا کرنے کو قنوطیت کہتے ہیں۔ یعنی قنوطیت زندگی اور دنیا کے بارے میں یاس انگیز اور تاریک نقطۂ نظر ہے۔ انسائیکلو پیڈیا آف ریلجن اینڈ فلاسفی میں قنوطیت اور رجائیت کی مندرجہ ذیل وضاحت کی گئی ہے۔

رجائیت کے نقطۂ نظر کے مطابق یہ دنیا مجموعی طور پر خیر اور مسرت پر مشتمل ہے ان دونوں کے درمیانی کڑی Metorism ہے جس کی رو سے اپنی تمام

خرابیوں اور شر کے باوجود دنیا اور زندگی ترقی کر رہی ہے اور خیر کی منزل کی طرح گامزن ہے۔ قنوطیت کے نظریہ کی رو سے یہ دنیا تمام امکانی دنیاؤں سے بدتر ہے اگر کوئی اور دنیا ہوتی تو وہ اس سے زیادہ پر الم اور بھیانک ہوتی۔

(مشمولہ اردو شاعری میں قنوطیت: قاضی عبدالستار، ص ۱)

مسلسل ناکامیوں اور ذہنی و جذباتی ناآسودگی، امید اور بھروسے کو ختم کر دیتی ہے جس سے انسان یاس اور غم کو ہی اصل دنیا سمجھنے لگتا ہے۔ یاسیت اور قنوطیت میں فرق یہ ہے کہ یاس خوابوں اور امیدوں کی شکست ہے یعنی کوئی شخص کسی شے کو حاصل نہ کرنے کی صورت میں غم آشنا ہوتا ہے۔ یاس وقتی اور کم مدتی ہوتی ہے اور اس کا اثر زائل ہونے کے بعد انسان پھر امیدوں کی ادھیڑ بن میں لگ سکتا ہے لیکن جب غم وقتی نہ ہو کر مسلسل اور لگاتار ہو جاتا ہے اور یہی غم ایک تاریک نقطۂ نظر کی صورت اختیار کر جاتا ہے تو یہ نقطۂ نظر قنوطیت ہو جاتا ہے۔ اس سلسلے میں قاضی عبدالستار لکھتے ہیں:

جب انسان اپنی جبلی ضرورتوں کی تکمیل کے سلسلے میں مستقل محرومیوں اور پیہم ناکامیوں کا شکار ہو جاتا ہے اور جب یہی محرومی و ناکامی اس کی شخصیت کو تباہی و بربادی کی پیچ راہوں سے گزر کر موت کے دروازے پر لا کھڑا کرتی ہے اور جب وہ ہی تھکا ہارا در ماندہ انسان اپنے تجربات کو آفاقیت کی قبا پہناتا ہے یا تمام دنیا کو اپنے ذاتی ناکام تجربے کے کفن میں لپیٹ کر شعر و ادب کے سانچوں میں ڈھالتا ہے تو ہم اسے قنوطیت کہتے ہیں۔

(اردو شاعری میں قنوطیت: قاضی عبدالستار، ص ۳)

قنوطی شاعر کے یہاں غم، الم، کرب، آہ، اور گریہ و زاری وغیرہ مضامین مسلسل اور ایک نظریہ کے طور پر ملتے ہیں اور دنیا کے تاریک پہلوؤں کا احاطہ کرتے ہیں۔

میں کس خلا میں ہوں سمتوں کا بھی نہیں احساس　　مجھے یہ دہر بھی اندھا کنواں ہی آئے نظر
(ریاض مجید)

کرب شب لکھ دیا ہے چہرے پر　　اور باقی کہانیاں ہے نظر
(واحد القادری)

روح کا گھاؤ کسی کھڑکی کی آنکھوں کا دھواں　　بے مکیں در پہ کہیں وقت کے شہ پر زخمی
(ذکاء الدین شایاں)

اذیتوں سے ملے گی کہاں نجات مجھے　　حصارِ ذات میں رہ کر بھی دربدر ہوں میں
(حسانؔ آفندی)

قوت متخیلہ

متخیلہ عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''کسی چیز کو خیال میں لانے والی قوت۔'' قوت متخیلہ، منطق، فلسفے اور نفسیات کی اصطلاح ہے جو اردو میں عربی و فارسی زبانوں کے ذریعے رائج ہوتی ہے۔ اصطلاح میں قوت متخیلہ باطنی حواس کی ایسی قوت کو کہا جاتا ہے جو ذہن میں موجود خیالات کو متحرک رکھتی ہے اور ذہنی اشیاء یعنی صور و معنی میں تحلیل وترکیب اور تدوین کا کام کرتی ہے۔ قوت متخیلہ ذہن کو ایک خیال سے ایک لحہ میں دوسرے خیال کی طرف منتقل کرتی ہے اور دونوں خیالات کو اس طرح مربوط اور مدون کرتی ہے کہ وہ دونوں ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم ہو جاتے ہیں۔ غزالیؔ قوت متخیلہ کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> قوت متخیلہ کی کچھ خصوصیات ہیں اس کا اصلی کام تحریک ہے ادراک نہیں یہ صرف یہ دیکھتی ہے کہ خزانہ صور و معنی میں کیا کیا پنہاں ہے اور یہ دونوں کے مابین کچھ اس طرح مرکوز ہے کہ ان ہی کے حاصلات سے بوقلموں صورتوں کو ترتیب دیتی ہے اور اجاگر کرتی ہے مثلاً یہ ایسا انسان فرض کرسکتی ہے جو ہوا میں اڑتا ہے۔
>
> (مقاصد الفلاسفہ: غزالی، ترجمہ حنیف ندوی، ص ۳۱۳)

یعقوبؔ کندی قوت متخیلہ کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> قوت متخیلہ عقل وحواس کے مابین ربط قائم کرتی ہے حواس صرف جزئیات کا مشاہدہ کرتے ہیں جبکہ کلیات کا علم صرف عقل کو ہی ہوسکتا ہے۔
>
> (مشمولہ فلسفے کے بنیادی مسائل: قیصر الاسلام، ص ۳۷۳)

مذکورہ تعریفات کی روشنی میں قوت متخیلہ کی مندرجہ ذیل خصوصیات بیان کی جاسکتی ہیں:

(۱) متخیلہ کی فطرت مسلسل حرکت ہے یہ کسی بھی وقت ٹھہرتی نہیں ہے حتیٰ کہ نیند کی حالت میں بھی اس کا عمل جاری رہتا ہے۔ (۲) یہ ذہن میں موجود تمام خیالات و معنی میں تحلیل وترکیب اور ترتیب و تدوین کا کام کرتی ہے۔ (۳) یہ ایسی حواسی اشیاء ترتیب دے سکتی ہے جن کا وجود خارج میں نہیں ہوتا ہے جیسے آگ کا دریا (۴) یہ مناسبت اور رعایت تلاش کر کے ایک شے سے دوسری شے کی طرف سرعت کے ساتھ منتقل ہوتی ہے (۵) محاکات وتمثیل کا اظہار اس قوت کا خاصہ ہے (۶) یہ خیال و معنی کے گوشوں کا جائزہ لیتی ہے لیکن اس کا کام ادراک کرنا نہیں ہے۔ (۷) یہ عقل وحواس کے درمیان ربط پیدا کرتی ہے۔ غزالیؔ اور کندیؔ کی بیان کردہ مذکورہ خصوصیات سے قوت متخیلہ کے دو عمل سامنے آتے ہیں۔ (الف) دو اشیاء میں مناسبت و رعایت سے ذہن کو ایک شے سے دوسری شے کی طرف منتقل کرنا (ب) موجود اشیاء سے نئی اشیاء تراشنا۔

مغرب میں قوت متخیلہ پر زیادہ زور رومانوی عہد میں دیا گیا۔ ہیمؔ بولڈ، شلر اور شلیگل وغیرہ فلاسفہ اور ناقدین نے ادب اور جمالیات میں متخیلہ کے عمل دخل اور اس کی افادیت و اہمیت کو اجاگر کیا۔ ہیم بولڈ کے نزدیک متخیلہ حقیقت کو درہم برہم کر کے اس کی ترتیب نو کا کام انجام دیتی ہے اسی سے عالمی نظام میں رابطے، رشتے اور آورش پیدا ہوتے ہیں۔ شلیگل کے نزدیک متخیلہ جمالیاتی احساس کو بیدار کرنے اور نظام عالم میں توازن پیدا کرنے کا ذریعہ ہے۔ مذہب اور دوسرے امور جس چیز کو قلب و ذہن کا حصہ بنانے میں ناکام رہتے ہیں وہ فن کے ذریعے سے باآسانی ذہن و دل کا حصہ بن جاتے ہیں۔ رومانوی مفکرین نے ذہن انسانی خصوصاً فن کار کا مطالعہ ومشاہدہ کرتے وقت متخیلہ کو ذہن کی دوسری قوتوں سے واضح طور ممتاز کیا۔ برکؔ نے ذہن کی حرکت پذیری کے عمل میں دو قوتوں کی نشاندہی کی۔ (۱) واہمہ Fancy (۲) متخیلہ Imagination

برکؔ کے اعتبار سے واہمہ کا کام اشیاء کا ادراک اور ان کی پہچان متعین کرنا ہے جیسے پانی کا رقیق ہونا یا پتھر کا ٹھوس ہونا۔ یعنی واہمہ حواسی معلومات سے نتیجے اخذ کرتی ہے اور یادداشت کی مدد سے پرانے تجربات کے موازنے سے شناخت قائم کرتی ہے۔ واہمہ ہی مشاہدے کو یقینی بناتا ہے۔ اس کے بغیر انسان خارج سے اپنا رشتہ قائم نہیں کرسکتا۔ قوت واہمہ میں ایجاد واختراع کی صلاحیت مفقود ہوتی ہے۔ جبکہ متخیلہ ایک ایسی قوت ہے جو ایجاد واختراع کی صلاحیت سے بہرہ مند ہوتی ہے۔ کولرجؔ نے واہمہ اور متخیلہ پر زیادہ گہرائی سے غور کرتے

ہوئے متخیلہ کی دو صورتوں کو بیان کیا ہے۔ کولرج کے نزدیک قوت واہمہ Fancy ایسی قوت ہے جو حافظے کی طرح ہوتی ہے۔ اس کے خزانے میں جامد اور متعین اشیاء ہوتی ہیں یہ قوت زمان و مکان کے نظام سے آزاد ہوتی ہے، یہ ارادہ سے مل کر بدل گئی ہے۔ یعنی انسان کی انتخابی صلاحیت قوت واہمہ کی مرہون منت ہوتی ہے۔ قوت واہمہ مروجہ اصولوں یا قانون لزوم (Law of Association) پر منحصر ہوتی ہے یعنی بادل کو دیکھ کر بارش کے امکان سمجھنا۔ کولرج کے نزدیک متخیلہ کی دو قسمیں ہوتی ہیں۔

(۱) بنیادی تخیل (Primary Imagination) (۲) تخیل ثانوی (Secondary Imagination)

بنیادی تخیل: انسانی تجربات واحساسات، مشاہدے کی معلومات اور تصورات وغیرہ کو نئے سرے سے ترتیب دے کر انہیں نئے سانچے میں ڈھالنے والی قوت ہے۔ کولرج کے نزدیک بنیادی تخیل تمام انسانی ادراک اور زندہ قوت کا محرک ہے یہی قوت دائمی تخلیقی عمل کو فرد کی ذات میں تیجنی بناتی ہے۔ یعنی تخلیق بنیادی تخیل کے بغیر ناممکن ہے۔ جو ایک طرف یادداشت کے سہارے گزرے ہوئے جذبات واحساسات کا اعادہ کرتا ہے تو دوسری طرف انہیں نئی ترتیب وتنظیم سے ہمکنار کرتا ہے۔

ثانوی تخیل: بنیادی تخیل کی بازگشت ہوتا ہے جو شعوری ارادہ کے ساتھ موجود ہوتا ہے۔ اس کی فعالیت بنیادی تخیل کے مماثل ہوتی ہے۔ ان دونوں میں فرق درجہ اور دائرۂ عمل کے طریق کار ہوتا ہے۔ یہ چیزوں کو درہم برہم کر کے ان میں وسعت، نئی وحدت اور نئے ربط کے قیام سے تخلیق تو کرتا ہے یہ ہر حال میں اشیاء کو کامل بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ پروفیسر محمد حسن ثانوی تخیل کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> یہ قوت خارج کی مختلف اشیاء اور واقعات کے جوہر یا ان کے مرکزی پہلو کی دریافت کی قوت ہے جو خارجی اشیاء کو داخلی تجربے کا جزو بناتی ہے۔ کولرج کے خیال میں فن کار فطرت کی نقل نہیں کرتا بلکہ فطرت کے جوہر کو دریافت کر کے اس کے مرکزی کردار کی ترجمانی کرتا ہے۔ اس لحاظ سے تخلیق محض ترتیب کا عمل نہیں بلکہ وسیلۂ علم ہے۔
>
> (مشرق ومغرب میں تنقیدی تصورات کی تاریخ: محمد حسن، ص ۱۹۴)

پروفیسر محمد حسن نے کالرج کے بنیادی تخیل کو واہمہ Fancy کے مترادف کے طور پر بیان کیا ہے حالانکہ کالرج نے Fancy کو Primary imagination سے ممتاز کیا ہے۔ اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

> کولرج نے تخیل کو دو قسم کی مختلف نوعیتوں میں تقسیم کیا ہے۔ ایک وہ صلاحیت جسے اولین سطح یا بنیادی Primary تخیل یا Fancy کہا جاسکتا ہے۔
>
> (مشرق ومغرب میں تنقیدی تصورات کی تاریخ: محمد حسن، ص ۱۹۵)

اردو شاعری کی ابتدائی تنقید میں قوت متخیلہ کی ان دو صورتوں میں تفریق کا احساس ضرور تھا لیکن عام طور سے ہر قسم کے خیالات تخیل کے عمل سے عبارت تھے۔ حالی اور شبلی نے قوت متخیلہ کے عمل کے لیے علیحدہ علیحدہ دو اصطلاحیں استعمال کی ہیں۔ حالی نے خیالات کے عمل کو تخیل سے موسوم کیا ہے جبکہ شبلی نے اس عمل کے لیے تخیل کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ اس لحاظ سے دونوں کے نظریے میں فرق ہے۔ حالی نے تخیل کی تعریف میں کالرج کے Fancy اور Imagination کے تصور کو خلط ملط کر دیا ہے۔ جس کی وجہ یہ ہے کہ حالی نے یونانی تصوارت کا مطالعہ غزالی اور یعقوب کندی کے توسط سے کیا تھا اس لیے ان دونوں علماء کے یہاں قوت متخیلہ کا عمل مختلف نوعیت کا حامل ہے۔ حالی نے کولرج سے استفادہ ضرور کیا تھا لیکن ان کے پیش نظر عرب علماء کے تصوارت بھی تھے اس لحاظ سے اردو میں قوت متخیلہ کے مفہوم میں Fancy کا تصور بھی شامل ہے۔ اس سلسلے میں پروفیسر ابوالکلام قاسمی لکھتے ہیں:

> حالی نے تخیل کی تعریف میں کولرج کی کتاب Biographia literaria سے استفادہ کیا ہے۔ مگر یہ بات بھی غلط نہیں کہ تخیل کے یونانی تصور تک حالی کی رسائی عہد عباسی کے عرب نقادوں کی کتابوں کے توسط سے ہوئی تھی۔
>
> (مشرقی شعریات اور اردو تنقید: ابوالکلام قاسمی، ص ۲۵۹)

اردو میں عبدالرحمن دہلوی اور پروفیسر یوسف سلیم چشتی نے متخیلہ کی دو نوعیتوں میں واضح تفریق قائم کر کے شاعری میں ان دونوں قوتوں کے استعمال کی نشاندہی کی ہے۔ اس اعتبار سے قوت متخیلہ کی دو قسمیں قرار پاتی ہیں۔

(۱) تخیل (۲) تخیل

تخیل

تخیل عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "کسی چیز کا خیال میں آنا"۔ تخیل ذہن کی ایسی قوت سے عبارت ہے جو ذہن کے کسی شے پر مرکوز ہونے سے اس سے متعلق تمام موجود خیالات کو مرتب طریقے سے شعور میں لاتی ہے اور اشیاء کے درمیان مناسبتوں اور رشتوں کا اعادہ کرتی ہے۔ کالرج کے اعتبار سے یہ عمل Fancy کا ہے۔ عبدالرحمن نے تخیل کے اس عمل کے لیے خیال کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

> شاعر کے دماغ میں دو قسم کے خیال آتے ہیں ایک سرسری جو ذرا سی تحریک سے پیدا ہو جاتے ہیں چونکہ شاعر ذکی الحس ہونے کے ساتھ ہی خوشگوار ہوتا ہے اکثر مغلوب جذبات ہوتے ہی اس کی زبان پر شعر آتا ہے۔ یہی اشعار اس کے اکثر جذبات سادہ کا عکس ہوتے ہیں (۱۶۹) یہاں تک اگر کوئی وہبی و تخیلی تشبیہ بھی شہرت پا کر معلوم اور عام ہو جائے اور ذہن اس کو کام میں لائے تو یہ عمل خیال کا ہوگا۔

(مراۃ الشعر: عبدالرحمن، ص ۱۸۵)

یوسف سلیم چشتی تخیل کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> تخیل ان صور جزئیہ کا ادراک ہے جو خزانۂ خیال میں محفوظ ہیں۔

(شرح بال جبریل: یوسف سلیم چشتی، ص ۶۲)

اس اعتبار سے شاعری میں تخیل کا عمل چار امور سے عبارت ہے۔ (۱) موجودہ چیزوں کا اظہار کرنا یعنی محاکات، منظر نگاری، واقعہ نگاری جو حقیقی اور واقعی نوعیت کی ہوتی ہیں۔ (۲) آسان اور عام تشبیہوں یا استعاروں کا استعمال کرنا۔ (۳) عام یا بندھے ہوئے مضمون کو سادہ جذبات کے ساتھ پیش کرنا (۴) عام یا مروجہ رعایتوں اور مناسبتوں کو استعمال کرنا ؎

ابن مریم ہوا کرے کوئی — میرے دکھ کی دوا کرے کوئی

(غالب)

وہ میری بات تو کیا مانیں گے — بس یہ ہوگا کہ برا مانیں گے

(سعید راحت)

نیند اس کی ہے دماغ اس کا ہے راتیں اس کی ہیں — تیری زلفیں جس کی شانوں پر پریشاں ہو گئیں

(غالب)

مندرجہ بالا اشعار میں پیش کیا گیا خیال تخیل پر مبنی ہے جو واضح طور پر حقیقتوں کے عکس کے مماثل ہے۔ معنی آفرینی اور صناعت لفظی تخیل کا عمل ہے۔ حالی شاعری میں تخیل کے قائل تھے۔ تخیل کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> وہ ایک ایسی ذہنی قوت ہے جو کہ معلومات کا ذخیرہ جو تجربے یا مشاہدے کے ذریعے سے ذہن میں پہلے سے مہیا ہوتا ہے۔ یہ اس کو مکرر ترتیب دے کر نئی صورت بخشتی ہے۔

(مقدمہ شعر و شاعری: حالی، ص ۱۱۶)

حالی تخیل کے عمل میں نئی ترتیب پیدا کرنے کے قائل ہیں، نئی چیز پیدا کرنے کے نہیں حالانکہ شعر میں نئی چیز نئی ترتیب سے ہی پیدا ہوتی ہے لیکن حالی کے تصور میں نیادریا کا عمل شامل نہیں ہے جو نازک خیالی اور خیال بندی کے بنیادی اوصاف ہیں۔ جبکہ شبلی کے یہاں تخیل کے عمل میں یہ امور بھی شامل ہیں۔ دوسرے یہ کہ شبلی تخیل کو شاعری کے علاوہ دوسرے علوم وفنون، فلسفہ اور سائنس وغیرہ کے لیے بھی لازمی قرار دیتے ہیں۔ اس لیے شبلی کے اعتبار سے منطقی تعریف کے اعتبار سے شعر کا فقط کلام تخیل ہونا کافی نہیں ہے۔

تخئیل

تخئیل عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "کسی کو کسی بات کا خیال دلانا"۔ بروزن تفعیل۔ خیال کردن و کسی را در خیال انداختن"۔ (غیاث اللغات)

تخئیل متخیلہ کی ایسی قوت کو کہا جاتا ہے جو صور و معنی کے خزانے میں موجود اشیاء میں تحلیل و ترکیب اور تصرف کے عمل سے نئے خیالات و معنی کی تخلیق کرتی ہے۔ تخئیل ایسے خیالات کو موجود بناتی ہے جن کا حواسی تجربہ اور ادراک ناممکن ہوتا ہے لیکن وہ خیالات اپنے وجود کو ثابت کرنے کے لیے مصر ہوتے ہیں۔ تخئیل ایسی تصویروں اور مناظر کی تخلیق کرتی ہے جو نہ ماضی میں ہوتے ہیں، نہ حال میں اور نہ مستقبل میں موجود ہو سکتے۔ یہ خیالات مروجہ حقیقت کے برعکس یعنی غیر حقیقی ہوتے ہیں۔ لیکن ان میں حقیقت بننے کی صلاحیت ہوتی

ہے۔ پروفیسر یوسف سلیم چشتی تخیل و تخییل کے فرق کو واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

تخییل باب تفعیل سے ہے اور فعل متعدی ہے لغوی معنی ہیں کسی چیز کو خیال میں لانا یا خیال میں ڈالنا خواہ اپنے خواہ دوسرے کے۔ یہ لفظ وہاں استعمال کرتے ہیں جہاں شے کی حقیقت کچھ ہو لیکن اظہار کچھ ہو اس لیے اس کے لغوی معنی میں دھوکے کا تصور مضمر ہے اور یہی تخیل اور تخییل کا بنیادی فرق ہے۔

(شرح بال جبریل: پروفیسر یوسف سلیم چشتی، ص ۶۹)

عبدالرحمن دہلوی نے تخیل کی دوسری قسم کے تحت تخییل کی خصوصیات بیان کی ہیں حالانکہ عبدالرحمن نے تخیل و تخییل میں لفظی طور پر فرق نہیں کیا ہے اور اس سلسلے میں عرف عام کو ترجیح دی ہے تاہم مفہوم کے لحاظ سے دونوں اصطلاحوں میں فرق کیا ہے اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

آج کل خیال و تخییل و تخیل تینوں نظم و نثر میں خیالی صنعت کے لیے مستعمل ہیں۔

(مراۃ الشعر: عبدالرحمن، ص ۱۸۲)

عبدالرحمن نے تخئیلی عمل کی دو نوعیتوں کا ذکر کیا ہے (۱) تخییل ابداعی (۲) تخییل اختراعی۔

تخییل اختراعی

ایسے عمل سے عبارت ہے جس کے تحت شاعر اپنے مفہوم کو ادا کرنے کے لیے مناسب اور موزوں واقعات تراشتا ہے یا معلوم شدہ واقعات میں تراش خراش کرتا ہے۔

تخییل ابداعی

ایسے عمل سے عبارت ہے جس کے تحت شاعر حقیقتوں کو اختراعی لباس پہنا کر صورتوں سے نئے معنی اور بات سے بات پیدا کرتا ہے۔

اس اعتبار سے شاعری میں تخئیلی عمل پانچ امور سے عبارت ہے۔ (۱) نئی تشبیہات یعنی نئی وجہ شبہ اور نئے مشبہ بہ کو تراشنا (۲) استعارے کو نئے پہلو سے استعمال کرنا یا نئے استعارے تراشنا (۳) غیر حقیقی دعوے کرنا اور ان کے لیے حقیقی دلیل اور تمثیل لانا (۴) متضاد اور مختلف اشیاء میں رعایت اور مناسبت کا مثبت پہلو تلاش کرنا اور ان کو ایک رشتے میں پرونا۔

(۵) صنعت معنوی۔ مضمون آفرینی، خیال بندی اور نازک خیالی تخئیلی عمل سے عبارت ہیں۔

دشت جنوں میں آبلے پھوٹے نہیں مرے — یہ ہے شبیہ دیدۂ خونبار پاؤں میں
دونوں حنائی ہاتھ دہکتے ہیں آگ سے — مچھلی کف صنم میں سمندر سے کم نہیں
(ناسخ)

کانسے میں خواہشوں کا سمندر سما گیا — سارا جہان کیسے لفافے میں آگیا
(سعید راشق)

دیکھنا آبی دوپٹا منھ پر اس کے وقت خواب — برج آبی میں ہے یہ یا مہر روشن آب میں
(ذوق)

عشرت قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا — درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا
وفاداری بشرط استواری اصل ایماں ہے — مرے بت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو
(غالب)

مذکورہ اشعار میں تخییل اختراعی ہے۔ اور غالب کے اشعار میں تخییل ابداعی ہے۔

قوت ممیّزہ

ممیز عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "تمیز اور جدا کرنا"۔ "قوت ممیزہ" فلسفے کی اصطلاح ہے جو اردو میں عربی و فارسی زبانوں کے ذریعے رائج ہوئی۔

اصطلاح میں قوت ممیزہ نفس کی ایسی قوت کو کہا جاتا ہے جو مروجہ پیمانوں کے مطابق حقیقت اور غیر حقیقت میں فرق و امتیاز قائم کرتی ہے۔ قوت ممیزہ عقل کے حصول کا ذریعہ ہے۔ اس لیے اکثر فلاسفہ نے اس قوت کو نفس ناطقہ سے تعبیر کیا ہے۔ بعض فلاسفہ کے نزدیک ممیزہ عقل کی ایک قسم ہے۔ مولانا سلیمان اشرف بہاری قوت ممیزہ کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

جب آدمی کا بچہ سات برس کی عمر پر پہنچتا ہے تو اس میں ایک اور قوت پیدا ہو جاتی ہے جسے تمیز کہتے ہیں تین برس تک یہ قوت تمیز بڑھتی رہتی

ہے پھر دس برس کے بعد ایک اور قوت پیدا ہو جاتی ہے جس کا نام عقل ہے۔

(المبین: سلیمان اشرف بہاری، ص ۱۳۶)

اردو شاعری کی تنقید میں قوت ممیزہ کی اصطلاح تخیل پر اصلیت اور واقعیت کی گرفت سے عبارت ہے یعنی شاعری میں اختراعی اور ابداعی عمل کو مروجہ عقلی اور خارجی حقیقت کے دائرے میں محصور کرنا قوت ممیزہ کا عمل ہے۔ حالی قوت ممیزہ کو بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> قوت ممیزہ تخیل پر روک ٹوک لگانے والی قوت ہے۔ یہ قوت تخیل کی پرواز کو محدود کرتی ہے اور اس کو اصلیت کی طرف کھینچ لاتی ہے اور معنی والفاظ میں ہم آہنگی پیدا کرتی ہے، انہیں کج روی سے بچاتی ہے۔ اس قوت پر تخیل کے حاوی ہو جانے سے مہمل گو شاعر وجود میں آتا ہے۔

(مقدمہ شعر و شاعری: حالی، ص ۶۷)

قوت ممیزہ کے عمل کے تحت شعر میں ایسا مبالغہ یا بیان ہوتا ہے جو عقل و عادت کے مطابق ہوتا ہے۔ جس کو کسی نہ کسی صورت میں عقلی تصدیق حاصل ہوتی ہے۔

رویا غم حسین میں میں رات اس قدر　　چوتھے فلک پہ پہنچا تھا پانی کمر کمر

(نامعلوم)

اس شعر میں غلو ہے جو عقل اور عادت کے لحاظ سے امر محال ہے۔

چکا ہے تیری خاک میں مرے لہو کا رنگ　　یعنی مرے کیے کی سزا ہے ترے لیے

(ظفر اقبال)

اس شعر میں تخیل کا عمل ہے لیکن یہ شعر مروجہ معنی سے اپنے رشتے استوار کرتا ہے۔

کرختگی

کرختگی فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''کڑا پن، سختی۔'' کرختگی تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں شعر میں ملائمت کے بجائے سخت لہجے کے استعمال کو کرختگی کہتے ہیں۔ کرخت شعر میں ثقیل الفاظ کے علاوہ مانوس و مستعمل اور خوبصورت الفاظ سے

بھی سختی کا احساس ہوتا ہے۔ لہجے کی یہ سختی شاعر کے مزاج اور جذبات کی سختی سے پیدا ہوتی ہے۔ کرختگی سے سامع کو ایک جھٹکا لگتا ہے اور ناخوشگواری محسوس ہوتی ہے۔ ملائمت کے متقاضی مضمون میں کرختگی بڑا عیب ہے لیکن مضمون کے مطابق کرختگی حسن ہے۔

کل ایک تارک دنیا سے میں نے پوچھا ذوق　　کہ تو کھڑا کے ادھر سے ادھر ہوا پیوست

(ذوق)

اس شعر کے دوسرے مصرع میں کرختگی ہے۔

اونٹ کی کوئی بھی کل سیدھی نہیں ہوتی تو پھر　　کلیہ تسلیم کرلیں آپ کی ہر بات کو

(نثار عارفی)

مرے اندر زمینیں کٹ رہی ہیں　　لہو کمبخت الٹا بہہ رہا ہے

(مظفر حنفی)

مذکورہ اشعار میں کرختگی مضمون کے مطابق ہے۔

کلام موزوں

کلام موزوں سے مراد ایسے کلام سے ہے جو صرف کسی عروضی وزن پر ہو اس میں شعریت یا تغزل کا کوئی عنصر موجود نہ ہو۔ اس سلسلے میں عبدالرحمن لکھتے ہیں:

> اکثر علماء کا خیال ہے کہ (وزن قافیہ کے ساتھ) شعر میں اگر کوئی اچھی پسندیدہ تشبیہ، عمدہ استعارہ ہے تو وہ شعر ہے ورنہ اس کے قائل کو صرف کلام موزوں کہنے کا شرف ہے اور بس۔ ابن رشیق کہتا ہے کہ جب شاعر نہ معنی میں کوئی جدت پیدا کرے، نہ الفاظ میں خوبی و سلاست، نہ کسی بندھے ہوئے مضمون کو زیادہ خوشنمائی سے باندھ سکے، نہ اوروں کی نسبت الفاظ کے اختصار پر قادر ہو نہ معنی کا رخ ایک طرف سے دوسری طرف کو پھیر سکے وہ مجازاً شعر کہلاتا ہے اوروں پر اس کو کچھ فضیلت ہے وہ صرف موزونیت کلام کی ہے۔

(مراۃ الشعر: عبدالرحمن، ص ۱۱)

بے محابانہ آگئے ہوتے کیا تکلف تھا آپ کا گھر تھا
(عشرت)

گھر میں سب خیریت سے ہیں میں بھی ٹھیک ہوں اپنی سناؤ
لوگ یونہی بکتے رہتے ہیں لوگوں کی باتوں پہ نہ جاؤ
(عزیز بقائی)

کنایہ

کنایہ عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''مخفی پوشیدہ، پوشیدہ کہنا بات کا''۔ کنایہ علم بیان کی اصطلاح ہے جو اردو میں عربی و فارسی زبانوں کے ذریعے رائج ہوئی۔

اصطلاح میں کنایہ ایسے بیان کو کہا جاتا ہے جس میں لفظ اپنے لغوی معنی یعنی موضوع لہٗ میں استعمال ہوتا ہے لیکن اس لفظ سے مجاز معنی مراد ہوتے ہیں جو کہ لغوی معنی کے ملزوم کی حیثیت رکھتے ہیں۔ کنایہ میں اس بات کا قرینہ ہوتا ہے کہ شعر میں لفظ کے لغوی معنی مراد نہیں ہیں۔ لیکن یہ قرینہ اس بات پر بھی دلالت کرتا ہے کہ لغوی معنی سے بھی مجازی معنی کو سمجھا جا سکتا ہے۔ جیسے ''یہ بات سن کر نوید قیصر نے تو اپنی آستینیں چڑھالیں'' اس جملے میں آستین چڑھانے کے معنی لڑنے پر آمادہ ہونا ہیں۔ چونکہ اکثر لوگ غصے میں آستینیں چڑھا کر آمادۂ پیکار ہوتے ہیں اس لیے نوید کا آستین چڑھالینا غصے میں لڑنے پر آمادہ ہونے کا کنایہ ہے۔ اگر یہاں آستین چڑھانے کے معنی کو حقیقی حیثیت سے سمجھا جائے تب بھی آمادۂ پیکار ہونے کے معنی برآمد ہوتے ہیں۔ یہاں آمادۂ پیکار ہونے کا لازم آستین چڑھانا ہے اور آستین چڑھانے کا ملزوم آمادۂ پیکار ہونا ہے۔ کنایہ تصور معنی پر قائم ہوتا ہے، اس کا خارج میں موجود ہونا ضروری نہیں۔ جیسے قد خمیدہ سے بڑھاپا مراد لیں چونکہ بوڑھاپے میں اکثر لوگوں کی کمر جھک جاتی ہے اس لیے خمیدہ بڑھاپے کا کنایہ ہے لیکن قد خمیدہ جس شخص کے لیے استعمال کیا جاتا ہے اس کے لیے یہ ضروری نہیں ہے کہ اس کا قد خمیدہ ہو اس کا قد سیدھا بھی ہو سکتا ہے۔

کنایہ اور مجاز میں فرق یہ ہے کہ مجاز میں کوئی لفظ اپنے حقیقی معنی کے غیر میں اس طرح

استعمال ہوتا ہے کہ اس لفظ سے حقیقی معنی مراد لیے جاتے ہیں تو وہ لفظ بے معنی ہو جاتا ہے۔ جبکہ کنایہ میں ایسا نہیں ہوتا۔ جیسے ''شیر تیر چلا رہا ہے'' اس جملے میں شیر کے معنی حقیقی مراد لیے جائیں تو یہ جملہ مہمل ہو جائے گا جس کی وجہ یہ ہے کہ شیر تیر نہیں چلا سکتا بلکہ تیر چلانا انسان کی صفت ہے۔ اس کے برعکس سورج نکلنے کے معنی دن ہونا یا روشن ہونا لیے جائیں تو یہ کنایہ ہوگا جس کی وجہ یہ ہے کہ روشن ہونا اور دن نکلنا دونوں معنی سورج کے ملزوم ہیں۔ خطیب قزوینی کے مطابق مجاز میں ملزوم سے لازم کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے جبکہ کنایہ میں لازم سے ملزوم کی طرف سفر ہوتا ہے۔

نہیں ہوسؔ وقت جوش مستی قد خمیدہ سے تو حیا کر بتوں کا بندہ رہے گا کب تک خدا خدا کر خدا خدا کر
(ہوسؔ)

اس شعر میں ''قد خمیدہ'' بڑھاپے کا کنایہ ہے جبکہ بت استعارۂ مرشحہ ہے۔ یا بتوں کا بندہ ہونا عبادت اور عشق کا کنایہ ہے۔ علم بیان میں کنائے کی چھ اقسام بیان کی گئی ہیں۔
(۱) کنایۂ قریب (۲) کنایۂ بعید (۳) رمز (۴) تلویح (۵) ایماء و اشارہ (۶) تعریض

کنایۂ قریب

ایسے کنائے کو کہا جاتا ہے جس میں بیان ہونے والی صفت کسی موصوف سے خاص ہوتی ہے۔ یعنی صفت براہ راست موصوف پر دلالت کرتی ہے، وہ کسی دوسری شے میں نہیں پائی جاتی۔

مو سفیدی کے قریب اور ہے غفلت مومنؔ نیند آتی ہے یہ آرام تمہ آخر شب
(مومنؔ)

اس شعر میں موئے سفید بڑھاپے کا کنایہ ہے جو کہ براہ راست اپنے ملزوم پر دلالت کرتا ہے۔
کنایۂ قریب اور ایماء و اشارے میں فرق یہ ہے کہ ایماء و اشارے میں ایک صفت سے دوسری صفت مراد ہوتی ہے جبکہ کنایۂ قریب میں صفت سے خاص موصوف مراد ہوتا ہے۔

کنایۂ بعید

ایسے کنائے کو کہا جاتا ہے جس میں کئی صفتیں مل کر ایک موصوف پر دلالت کرتی ہیں یعنی شعر میں بیان ہونے والی صفتیں منفرد طور پر دوسری اشیاء میں پائی جا سکتی ہیں لیکن ان صفتوں کا

مجموعہ ایک شے سے مختص ہوتا ہے۔ مرزا محمد عسکری کنایہ بعید کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

جب بہت سی صفتیں مل کر ایک موصوف کے ساتھ مختص ہوں اور تمام صفات کے مجموعے سے موصوف مراد ہو تو کنایہ بعید ہے۔

(آئینہ بلاغت: مرزا محمد عسکری، ص ۱۷۷)

ساقی نے آج چیز کچھ ایسی کری عطا
جس سے کہ اپنا رنگ طبیعت بدل گیا

آنکھیں تو سرخ اور معطر ہوا دماغ
بگڑا ہوا مزہ بھی تو منہ کا سنبھل گیا

(شباب)

ان اشعار میں طبیعت کا رنگ بدلنا، آنکھوں کا سرخ ہونا، دماغ کا معطر ہونا اور منہ کا مزہ سنبھل جانا تمام صفات مجموعی طور پر شراب پر دلالت کرتی ہیں۔

عام طور سے علمائے بیان نے کنایہ بعید اور تلویح میں فرق کو ملحوظ نہیں رکھا ہے۔ لیکن کنایۂ بعید اور تلویح میں فرق ہے۔ کنایۂ بعید میں کئی لازموں کا ایک ملزوم ہوتا ہے جس میں لازم منتشر ہوتے ہیں جبکہ تلویح میں واسطوں کی کثرت میں ایک مرتب سلسلہ ہوتا ہے۔

کیفیت

کیفیت عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "حالت، وضع، نشہ کی حالت۔" کیفیت تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں محسوسات کے ذریعہ کسی مخصوص جذبے کے ذہن پر غالب ہو جانے کو کیفیت کہتے ہیں یعنی کسی مخصوص جذبے کے عالم میں ذہن کی جو حالت ہوتی ہے وہ کیفیت کہلاتی ہے۔ کیفیت ایک ایسا نفسیاتی عمل بھی ہے جو احساسات میں امتیاز برتا ہے۔ غزل میں کیفیت عشق حقیقی یا غیر حقیقی کے مخصوص جذبات سے وابستہ ہوتی ہے۔ کیفیت کے شعر میں مضمون و معنی کا ہونا یا دقیق و گہرا ہونا ضروری نہیں ہے بلکہ ایک عام اور پامال مضمون کو جب شاعر محسوس کر کے اسے اپنی شخصیت کا جزو بنا کر پیش کرتا ہے تو اس شعر میں انتہائی جذباتی تاثیر پیدا ہو جاتی ہے۔ کیفیت کے شعر کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ قاری یا سامع کو اس کیفیت سے دوچار کرے۔ جس کیفیت سے دوچار ہو کر شاعر نے شعر کی تخلیق کی تھی۔ جذبات پر مبنی ہونے کی وجہ سے کیفیت کے شعر میں بے انتہا اثر ہوتا ہے یہاں تک کہ کسی شعر

میں اشکال کی موجودگی میں بھی سامع و قاری اس کیفیت کو محسوس کر لیتا ہے اور اس سے دوچار ہو جاتا ہے۔ کیفیت کے شعر کی وضاحت کرتے ہوئے شمس الرحمن فاروقی لکھتے ہیں:

وہ صورت حال جب شعر میں کوئی خاص معنی نہ ہوں یا اس کے معنی پوری طرح فوراً ظاہر نہ ہوں لیکن اس کا جذباتی تاثر محاکاتی اثر فوری ہو بعض اوقات ایسے شعر کے معنی الفاظ میں بیان بھی نہیں ہو سکتے۔

(شعر شور انگیز جلد اول: شمس الرحمن فاروقی، ص ۵۱)

درد دل کچھ کہا نہیں جاتا
آہ چپ بھی رہا نہیں جاتا

(قائم چاندپوری)

عمر آوارگی میں سب گزری
کچھ ٹھکانا نہیں دل و جاں کا

سرہانے میر کے آہستہ بولو
ابھی ٹک روتے روتے سو گیا ہے

(میر)

کیا بتائیں کہ اس چمن کے بیچ
کبھی اپنا بھی آشیانہ تھا

(میر آتش)

تم ہمارے کسی طرح نہ ہوئے
ورنہ دنیا میں کیا نہیں ہوتا

(مومن)

مندرجہ بالا اشعار میں کیفیت کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ کسی بھی جذبے کا مکمل طور پر حاوی ہو جانا کیفیت کو پیدا کرتا ہے اور اس کا مکمل اظہار شعر کو پر کیف بناتا ہے۔ کیفیت یوں تو ہر شعر میں تھوڑی بہت موجود ہوتی ہے لیکن کیفیت کے اشعار وہ ہی کہلاتے ہیں جس میں مکمل طور پر کیفیت موجود ہوتی ہے۔ سرمستی و سرشاری، سوز، گداز وغیرہ امور میں کیفیت شامل ہوتی ہے۔

گداز

گداز فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "پگھلاہٹ۔" گداز تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں گداز کلام کی ایسی خاصیت کو کہتے ہیں جو قاری و سامع میں رحم اور ہمدردی کے جذبات کو ابھارتی ہے اور قاری و سامع کے ذہن میں شعر پوری طرح حل ہو جاتا ہے

گداز بھی سوز کی طرح طرز ادا اور اسلوب کی خاصیت ہے۔ کلیم الدین احمد نے فرہنگ ادبی اصطلاحات میں Pathos کا ترجمہ گداز کیا ہے۔ وائلڈ انگریزی لغت میں Pathos گداز کی مندرجہ ذیل تعریف بیان کی گئی ہے:

انسانی زندگی کے تجربات کی وہ صفت جو رحم اور ہمدردی کے جذبات پیدا کرے یا خارجی حالات میں کوئی ایسا تغیر جس سے یہی ذہنی کیفیت پیدا ہو۔

رحم اور ہمدردی کے جذبات ہر انسان میں موجود ہوتے ہیں ان جذبات کو ابھارنے اور اکسانے کی ضرورت ہوتی ہے۔ شاعر شعر میں کم مائیگی اور بے چارگی یا دیگر مضامین کو اس انداز سے ادا کرتا ہے کہ وہ جذبات ابھر آتے ہیں۔ مثلاً کسی واقعہ کو دیکھ کر یا سن کر جب ہم محسوس کرتے ہیں کہ یہ برا ہوا اس کے ساتھ ایسا نہیں ہونا چاہیے تھا۔ اس وقت ہم گدازی کی کیفیت سے دوچار ہوتے ہیں۔ گداز شعر قلب انسانی کی اصلی صفت کو ابھارتا ہے۔ عابد علی عابد گداز کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

گداز روح انسانی کی لطیف ترین کیفیت کو کہتے ہیں اور دکھ یا درد، جذبات و تاثرات لطف میں شامل ہیں اس لیے غلطی سے یہ سمجھ لیا گیا ہے کہ جب دکھ کا بیان نہ کیا جائے گا گداز کی صفت پیدا نہ ہوگی۔ درحقیقت روح انسان کی دھوپ چھاؤں میں ایسے مقام کہ دکھ سے بھی اپنا رشتہ جوڑتے ہیں لیکن لطافت خیال سے بھی نہیں جھٹکتے یہی گداز ہے۔

(اسلوب: عابد علی عابد، ص ۱۳۱)

گدازیت اور تزکیہ نفس Katharsis میں فرق ہے۔ تزکیہ نفس ہیجان پیدا کر کے فاسد جذبات کا اخراج ہے جس سے صفائی قلب پیدا ہوتی ہے۔ جبکہ گدازیت ہیجان کے بغیر قلب انسانی کو متاثر کرتی ہے۔

خبر تحیر عشق سن نہ جنوں رہا نہ پری رہی   نہ تو تو رہا نہ تو میں رہا جو رہی سو بے خبری رہی
شہ بے خودی نے عطا کیا مجھے اب لباس برہنگی   نہ خرد کی بخیہ گری رہی نہ جنوں کی پردہ دری رہی
چلی سمت غیب سے وہ ہوا کہ چمن سرور کا جل گیا   مگر ایک شاخ نہال غم جسے دل کہیں سو ہری رہی
(سراج)

بیٹھ جاتا ہوں جہاں چھاؤں گھنی ہوتی ہے   ہائے کیا چیز غریب الوطنی ہوتی ہے

نہیں مرتے ہیں تو ایذا نہیں جھیلی جاتی   اور مرتے ہیں تو پیماں شکنی ہوتی ہے
(شفیق جونپوری)

مٹی کی محبت میں ہم آشفتہ سروں نے   وہ قرض اتارے ہیں کہ واجب بھی نہیں تھے
(افتخار عارف)

اردو تنقید میں عام طور سے سوز اور گداز کی اصطلاح مرکب طور پر استعمال کی جاتی ہے۔ محمد حسن لکھتے ہیں:

سوز و گداز سے دل میں نرمی اور دردمندی پیدا ہوتی ہے اور یہی دردمندی ان عمومی کیفیات و جذبات تک رسائی فراہم کرتی ہے جو فرد اور اجتماع میں مشترک ہیں اور شاعری کو اس دور کی زبان اور اس کے ہم عصروں کا بیان بناتی ہے۔

(مشرق و مغرب میں تنقیدی تصورات کی تاریخ: محمد حسن، ص ۱۷۱)

لیکن ان دونوں اصطلاحوں میں فرق یہ ہے کہ سوز، غم والم اور احساس کم مائیگی کی معتدل کیفیت کا نام ہے جبکہ گدازیت دکھ، درد کی معتدل کیفیت کے ساتھ رحم و ہمدردی کی کیفیت پیدا کرنے سے عبارت ہے۔ انسانی قلب میں گدازیت سوز کے بعد پیدا ہوتی ہے۔ تصوف میں سوز، عشق الٰہی میں شعلۂ ہجر میں تپنے سے عبارت ہے اور جب قلب انسانی اس آگ میں تپ کر کندن بن جاتا ہے تو اس میں گدازی پیدا ہو جاتی ہے، ذاتی غم کائنات کا غم اور کائنات کا غم ذاتی غم بن جاتا ہے۔ ہمدردی و رحم اس غم کا نتیجہ ہوتے ہیں اور یہی قلب انسانی کی اصلی صفات ہیں۔ اس لیے تصوف میں سوز گداز عرفان ذات اور عرفان حیات کے لیے لازمی امر ہے۔ گدازیت لفظ و معنی کی امتزاج سے پیدا ہونے والا ایک خاص طرز و اسلوب ہے۔

گرہ

گرہ فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''مشکل گانٹھ''۔ اصطلاح میں دیے ہوئے مصرع طرح کو مصرع ثانی مان کر اس مصرع پر مصرع اولیٰ لگا کر شعر کو مکمل کرنے کو گرہ لگانا کہتے ہیں۔ یعنی مصرع طرح پر لگایا ہوا مصرع گرہ کہلاتا ہے۔ مثلاً مندرجہ ذیل طرح ہے۔

ہم بھی تری جولاں گہے توسن میں پڑے ہیں

اس پر مندرجہ ذیل مصرع اولیٰ گرہ ہے۔

اے شہ سوار اسپ کو ٹھہرائے ہوئے چل — "ہم بھی تری جولاں گہے توسن میں پڑے ہیں"

گرہ لگائے ہوئے شعر میں مصرع طرح کو توسین میں رکھتے ہیں۔ گرہ تضمین کی ایک قسم ہے۔

گہرائی

اصطلاح میں گہرائی سے مراد کلام میں جذبات کے ساتھ فکر کے عناصر شامل ہونے سے ہے۔ یعنی کسی مسئلے یا واقعے وغیرہ کو محض جذبات کی رو میں آ کر بیان نہیں کیا گیا ہو بلکہ اس مسئلے کی تہ تک پہنچنے کی کوشش کی گئی ہو۔ منظر، پس منظر اور پیش منظر تینوں پر نظر رکھی گئی ہو۔ گہرائی سے متصف شعر میں داخلیت اور معنی آفرینی کے ساتھ شعر میں ایسی رمزیت اور اشاریت موجود ہوتی ہے جس سے تاریخ اور روایت کے پہلو روشن ہو جاتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں گہرائی فکر و جذبے کے امتزاج کا نام ہے۔ عبادت بریلوی مصحفی کی شاعری کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> مصحفی کی غزلوں میں گہرائی نہیں ہے بلکہ تنوع اور ہمہ گیری کی خصوصیت اس میں ضرور پائی جاتی ہے۔ انہوں نے جو کچھ بھی محسوس کیا، جس بات سے وہ متاثر ہوئے، سب اپنی غزلوں میں سمو دیا۔ ان تمام احساسات اور تاثرات کی رنگا رنگ تصویریں ان کی غزلوں میں ملتی ہیں لیکن ان کو پیش کرنے میں ان کے یہاں کوئی مفکرانہ زاویۂ نظر پیدا نہیں ہوتا۔

(غزل اور مطالعہ غزل: عبادت بریلوی، ص ۲۸۹)

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام — آفاق کی اس کارگہ شیشہ گری کا

(میر)

دام ہر موج میں ہے حلقۂ صد کام نہنگ — دیکھیں کیا گزرے ہے قطرے پہ گہر ہونے تک

(غالب)

کون کہتا ہے کہ موت آئے گی مر جاؤں گا — میں تو دریا ہوں سمندر میں اتر جاؤں گا

(احمد ندیم قاسمی)

کتابیں جب کوئی پڑھتا نہیں تھا — فضا میں شور بھی اتنا نہیں تھا

(اظہر عنایتی)

لایعنیت

لایعنی عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "بے فائدہ، لغو، پوچ، بے نتیجہ۔" لایعنیت انگریزی اصطلاح Absurdity کا ترجمہ ہے۔ اصطلاح میں شعر میں اخلاقی، سیاسی، سماجی حالات کے توسط سے کوئی پیغام، رد عمل یا جذبات کے نہ ہونے کو لایعنی کہتے ہیں یعنی بے مقصد کلام لایعنی کہلاتا ہے۔ لایعنیت مقصدیت کی ضد ہے۔ لایعنیت کی وضاحت کرتے ہوئے پروفیسر سید عقیل رضوی لکھتے ہیں:

> لایعنیت..... کے وہ معنی نہیں لینا چاہیے جو مہملیت کے مماثل ہیں... بلکہ بے مقصد سمجھنا چاہیے یعنی شاعر کا کوئی مقصد نہیں۔

(غزل کے نئے جہات: سید محمد عقیل رضوی، ص ۴۲)

خال پشت لب شیریں ہے عسل کی مکھی — روح فرہاد لپٹ بن کے جبل کی مکھی

(شاہ نصیر)

اس حادثے سے میرا تعلق نہیں کوئی — میلے میں ایک سال کئی بچے کھوئے ہوئے تھے

(بشیر بدر)

لایعنیت اور بے معنویت میں فرق یہ ہے کہ لایعنیت کی اصطلاح سیاسی و سماجی وغیرہ مقاصد کے تناظر میں استعمال کی جاتی ہے جبکہ بے معنویت موقع و محل کا غیر واضح ہونا ہے۔

لفظیات

لفظیات انگریزی اصطلاح Diction کا اردو ترجمہ ہے۔ اصطلاح میں کسی عہد کی شاعری یا کسی شاعر کے یہاں عام زبان کے مقابلے میں مختلف زبان اور الفاظ کے استعمال کو

لفظیات کہا جاتا ہے۔ جیسے کلاسیکی شاعری کی لفظیات اور جدید شاعری کی لفظیات۔ لفظیات میں تشبیہ واستعارہ کے علاوہ دوسرے امور بھی شامل ہوتے ہیں۔

لہجہ

لہجہ عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "زبان، بولی"۔ اصطلاح میں جملوں یا مصرعوں وغیرہ کو آواز کے ساتھ ادا کرنے کے ڈھنگ کو لہجہ کہتے ہیں یعنی موقع محل کے لحاظ سے جذبات وخیالات کے اظہار کے لیے استعمال کی گئی زبان کی بہ اعتبار صوت وصدا، ادائیگی، جملوں میں الفاظ کی خاص ترتیب جس سے کہ لفظوں پر زور دباؤ اور سر کے ساتھ ہلکا بھاری کر کے بولا یا پڑھا جا سکے، لہجہ ہے۔ مثلاً یہ جملہ "آپ کھالیں" اس جملے کو غصے، طنز، محبت اور عام لہجے میں ادا کیا جا سکتا ہے جس کے لیے صرف آواز میں تغیر وتبدل کی ضرورت ہے۔ لہجے میں آواز کا یہ تغیر وتبدل سر، زور اور بل کے سبب پیدا ہوتا ہے۔ شعر کی قرأت میں لہجے کی تبدیلی سے اس کے مقصد اور معنی میں تبدیلی واقع ہو جاتی ہے اس لحاظ سے لہجہ معنی آفرینی کا ذریعہ ہے۔

جو اس شور سے میر روتا رہے گا　　تو ہمسایہ کا ہے کو سوتا رہے گا
(میر)

میر کے اس شعر کا لہجہ رائے زنی کا ہے۔

برا نہ مان ہماری سمجھ میں آیا نہیں　　اسے گنوا ترا صرف سوچنے کے لیے
(شارق کیفی)

اس شعر میں رائے زنی اور استعجابی لہجہ ہے۔

اداسیوں کی چھاؤں میں بکھرے ہیں نور ہیں　　یہ آپ کی تمیز ہے یہ آپ کا شعور ہے
(شاد عارفی)

اس شعر جھنجھلاہٹ اور طنز آمیز لہجہ ہے۔

شعر کا لہجہ الفاظ اور مضمون کی نوعیت سے متعین ہوتا ہے۔ بعض اشعار میں ایک سے زیادہ لہجوں کا التزام ہوتا ہے اور ہر لہجے میں شعر کی قرأت سے جداگانہ معنی برآمد ہوتے ہیں

تم اگر درمیاں نہیں ہوتے　　ہم جہاں ہیں وہاں نہیں ہوتے
(ظہیر رحمتی)

اس شعر میں لہجے کی تبدیلی سے مثبت اور منفی دونوں معنی لیے جا سکتے ہیں۔

مانوس الفاظ

مانوس عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "مرغوب، جس سے انس ہو"۔ اصطلاح میں مانوس الفاظ سے مراد شعر میں ایسے الفاظ استعمال کرنے سے ہے جن سے خاص وعام لوگوں کے کان آشنا ہوں اور وہ ان کے کچھ معنی سمجھتے ہوں۔ مانوس الفاظ کی وضاحت کرتے ہوئے عبدالرحمٰن لکھتے ہیں:

> مانوس الفاظ کی رعایت سے غرض یہ ہے کہ فہم کلام میں دقت نہ ہو کہ یہ بات وضوح معانی ہے۔
>
> (مراۃ الشعر: عبدالرحمٰن، ص ۷۷)

عبدالرحمٰن نے مانوس الفاظ اور عام فہم الفاظ کو گڈمڈ کر دیا ہے۔ عام فہم اور مانوس الفاظ میں فرق یہ ہے کہ عام فہم الفاظ وہ ہوتے ہیں جن کے معنی سے عام لوگ بخوبی واقف ہوتے ہیں جبکہ مانوس الفاظ کا تعلق معنی کی تفہیم سے زیادہ ان کی سماعت سے ہے۔ یعنی عام لوگوں نے ان الفاظ کو خوب سنا ہے۔ دراصل شعر میں کسی لفظ کا خوبصورتی سے ادا ہونا اس لفظ کو مانوس اور مرغوب بنا دیتا ہے۔ اس لیے الفاظ کا آہنگ شعری جمالیات کے آہنگ میں پوری طرح حل ہو جانے کو مانوس الفاظ کہہ سکتے ہیں۔

بوئے گل نالۂ دل، دودِ چراغ محفل　　جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

نے مژدۂ وصال نہ نظارۂ جمال　　مدت ہوئی کہ آشتی چشم گوش ہے
(غالب)

ان اشعار میں معنی کے اعتبار سے مشکل الفاظ اس طرح شعری آہنگ میں حل ہو گئے ہیں کہ قاری وسامع ان الفاظ کے معنی جاننے کے لیے کوشاں رہتا ہے۔ مانوس الفاظ کے لیے

ضروری ہے کہ قاری و سامع کسی لفظ یا اسی جیسے کسی لفظ کو سنتے اور پڑھتے چلے آئے ہوں چاہے ان کے معنی سے نا آشنا ہوں۔ یعنی مستعمل الفاظ جمالیات سے متصف ہو کر مانوس الفاظ بن جاتے ہیں۔

ہاتھ آیا جو تو تو کیا ہوتا — برسوں تک ہم نے خاک چھانی تھی
پیدا کہاں ہیں ایسے پراگندہ طبع لوگ — افسوس تم کو میرؔ سے صحبت نہیں رہی
(میرؔ)

عمر دراز مانگ کے لائی تھی چار دن — دو آرزو میں کٹ گئے دو انتظار میں
(سیماب اکبر آبادی)

وعدہ آنے کا وفا کیجے یہ کیا انداز ہے — تم نے کیوں سونپی ہے میرے گھر کی دربانی مجھے
(غالبؔ)

ان اشعار میں استعمال کیے گئے تمام الفاظ عام فہم اور مانوس ہیں۔ عام فہم اور مانوس الفاظ کے معیارات یک زمانی ہوتے ہیں۔

ماورائیت

ماوراء عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "سوائے، بجز، علاوہ"۔ اصطلاح میں شعر میں ایسے مضامین و خیالات کے باندھنے کو ماورائیت کہتے ہیں جو ہمارے محسوسات ارضی سے بالاتر ہوں، جن کی بنیاد محض تخیل اور قیاس پر قائم ہو، جن کا تجربہ و مشاہدہ بغیر وجدانی قوت کے نہیں کیا جا سکتا ہو۔ معشوق حقیقی کی تلاش اور اسکی ذات میں گم ہوجانے کی کوشش، موت اور مابعد موت کا فلسفہ وغیرہ ماورائی فکر ہے۔ اس سلسلے میں عبادت بریلوی درد کی شاعری کے وسیلے سے لکھتے ہیں:

> مجازی عشق کی ترجمانی کے ساتھ ساتھ حقیقی تصور عشق کی ترجمانی بھی اس دور کی غزل کا اہم موضوع ہے اس میں تصوف کے اثر کو خاصہ دخل ہے لیکن اس کی نوعیت محض ماورائی نہیں ہے اس میں انسانی پہلوؤں کا خیال ملتا ہے۔ بیشتر شعراء

> مجازی عشق کے سہارے ہی اس عشق حقیقی تک رسائی حاصل کرتے ہیں اس لیے اس عشق کی بنیادیں ماورائیت پر استوار نظر نہیں آتیں۔

(غزل اور مطالعہ غزل: عبادت بریلوی، ص ۲۰۷)

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے — کاش کے ادھر ہوتا عرش سے مکاں اپنا
گرنی تھی ہم پہ برق تجلی نہ طور پر — دیتے ہیں بادہ ظرف قدح خوار دیکھ کر
(غالبؔ)

ان اشعار میں ماورائیت ہے۔

ماہیا غزل

ماہیا غزل ایسی غزل کو کہا جاتا ہے جس میں پنجابی لوک گیت کی ہیئت اور وزن ماہیا قدیم نام "بگڑو" کا التزام کیا جاتا ہے۔ ماہیا تین مصرعوں کی کوتاہ مصرعی غنائی نظم ہے۔ اردو عروض کے مطابق جس کے دو وزن بیان کیے گئے ہیں۔

(۱)	(۲)
مفعول مفاعیلن	مفعول مفاعیلن
فعل مفاعلین	مفعول مفاعیلن
مفعول مفاعیلن	مفعول مفاعیلن

ماہیا غزل میں ماہیے کے تینوں مصرعوں کو وقفوں اور وزن کے ساتھ ایک مصرع میں پابند غزل کی ہیئت میں استعمال کیا جاتا ہے۔ ماہیا غزل کا تجربہ قمر سنبھلی نے کیا ہے۔

شوخی ہے شرارت ہے، لب پہ تبسم سا، انفاس میں حدت ہے
نفرت بھی الفت ہے، اس کی اداؤں سے، شرمندہ قیامت ہے
ہر چیز پہ قادر تو بندہ بے بس کا، کس شے پہ رہا قابو
کیا کس کی حقیقت ہے، کچھ بھی نہیں اپنا، ہر سانس امانت ہے

متشاعر

ایسے شاعر کو کہا جاتا ہے جس میں شعر کہنے کی بالکل صلاحیت نہ ہو یا وہ صرف موزوں طبع ہو۔ یعنی استاد اور دوستوں کی مدد سے بنا ہوا شاعر متشاعر کہلاتا ہے۔ بعض مشاعرہ باز شاعر مثلاً منظر بھوپالی، دوا کراچی، افضل منگلوری، نواز دیوبندی، انجم رہبر، وغیرہ کو متشاعر کہا جاتا ہے۔ قدیم زمانے میں شاعر و ناشاعر میں فرق و امتیاز کرنے کے لیے حاضر مشاعرہ ہوا کرتے تھے جس میں شاعر کو فی الفور مصرع طرح پر غزل کہنا ہوتی تھی اگر شاعر غزل کہنے میں ناکام رہا تو اسے متشاعر کہا جاتا تھا۔

محاکات

محاکات عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''باہم حکایت کرنا، آپس میں بات چیت کرنا، کہانی کہنا۔'' محاکات فلسفے اور شعری تنقید کی اصطلاح ہے جو اردو میں عربی و فارسی زبانوں کے ذریعے رائج ہوئی۔ فلسفے کی اصطلاح میں خارجی عالم میں موجود اشیاء کا حواس کے ذریعے ذہن میں منتقل ہونے کا عمل محاکات کہلاتا ہے۔ ابن سینا محاکات کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> خارجی قواء جو جسم میں پائے جاتے ہیں اور جو قواء کے اندر روح جاگزیں ہوتے ہیں وہ آٹھ حواس ہیں..... ان حواس کے ذریعے سے خارجی اشیا نفس مدرک میں محاکات ہوتی ہے۔

(مشمولہ فلسفے کے بنیادی مسائل: قاضی قیصر الاسلام، ص ۴۹۱)

ابن سینا نے شاعری کے ذیل میں ذہنی تصویر کاری کے عمل کو محاکات سے تعبیر کیا ہے۔ فارسی میں خواجہ نصیر الدین طوسی نے تخیل و محاکات کی بحث میں ارسطو کے نظریہ نقل کا اعادہ کیا ہے۔ طوسی کے نزدیک اعیان محسوسات کا خیال حقیقت میں نفس محاکات ہے لیکن محاکات طبیعی

ہوتا ہے جبکہ خیال مجرد شے کا نام ہے۔ محاکات کا عمل چار اسباب سے ہوتا ہے۔ (۱) طبیعت۔ جس کی وجہ سے بعض حیوانات آواز سے محاکات کرتے ہیں جیسے طوطی (۲) عادت۔ جس کی وجہ سے بعض لوگ خاص عمل کرنے پر قادر ہوتے ہیں (۳) صناعت۔ جس کی وجہ سے فنون وجود میں آتے ہیں جیسے شعر و نغمہ (۴) تعلیم۔ جس کی تصویر امری نفس میں موجود ہوتی ہے۔ طوسی کے نزدیک شاعری میں محاکات کا عمل تین چیزوں سے عبارت ہے (۱) لحن۔ یعنی انداز بیان جس کے ذریعے غصہ و غضب، حزن و یاس وغیرہ کا اظہار ہوتا ہے (۲) وزن۔ جس کے ذریعے مناسب کیفیات اور تناسبات کا اظہار ہوتا ہے۔ (۳) کلام مخیل جس میں تخیل و تخئیل موجود کے علاوہ غیر موجود کو بھی پیش کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں طوسی لکھتے ہیں:

> و تحسین مانند محاکات او صورت فرشتہ را و تقبیح مانند محاکات او بدیورا
> و باشد کہ محاکی غیر حیوان را در صورت حیوانی آرد۔

(اساس الاقتباس: طوسی، ص ۵۹۲)

طوسی کے نزدیک شاعری کی بنیاد محاکات اور الفاظ کے بہترین امتزاج پر قائم ہوتی ہے۔ طوسی کے نظریات کے مطالعے سے یہ بات آئینہ ہو جاتی ہے کہ فارسی اور عربی زبانوں میں محاکات ارسطو کے نظریہ کے برعکس خارجی حقیقت کا محض اظہار نہیں ہے بلکہ ذہنی تصویر کشی سے عبارت ہے۔ یعنی شاعر کے ذہن میں جو کچھ موجود ہے اس کا اظہار محاکات ہے۔ اردو میں عبدالرحمن دہلوی نے محاکات کے ذیل میں انھی امور پر زور دیا ہے اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

> جذبات ہوں، خیالات یا افکار ہوں یا تخیلات، بغیر محاکات کے گونگے کے خواب سے زیادہ وقعت نہیں رکھتے کیونکہ محاکات کی حقیقت نقل ہو بہو یا ادائے خیال کما ہو جس کو میں برابر معنوی تصویر کہتا چلا آرہا ہوں..... کوئی خیال بھی الفاظ اور ترکیب الفاظ سے جدا نہیں ہوتا انھی الفاظ یا ترتیب الفاظ کو محاکات کہتے ہیں۔

(مراۃ الشعر: عبدالرحمن، ص ۴۸۴)

شبلی نے محاکات کی تعریف مشرقی شعریات کے برخلاف بیان کی ہے۔ شبلی کے نزدیک محاکات خارجی واقعات اور مناظر قدرت وغیرہ کی عکاسی اور تصویر کشی سے عبارت

ہے۔اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

> محاکات کی تعریف کسی چیز یا کسی حالت کا اس طرح ادا کرنا ہے کہ اس شے کی تصویر آنکھوں میں پھر جائے، مناظر قدرت کا بیان محاکات میں داخل ہے یعنی مثلاً اگر بہار، خزاں، باغ، سبزہ، مرغزار، آب رواں کا بیان کیا جائے تو محاکات سے کام لینا چاہیے۔
>
> (شعرالعجم جلد چہارم: شبلی، ص۶)

ان تمام مباحث کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ محاکات ایسے شعری بیان سے عبارت ہے جس کے اثر سے قاری وسامع شاعر کے خیالات ونظریات کا حامل ہو جاتا ہے۔قاری وہی چیز سمجھتا ہے جو شاعر اسے سمجھنا چاہتا ہے۔یعنی شعر کی مدح وہجو سے قاری اور سامع کو وہ چیز اچھی یا بری لگنے لگتی ہے۔اس کے علاوہ محاکات کے ذیل میں حواس ظاہرہ کو متحرک کرنے کا مفہوم بھی شامل ہے۔جس کی وجہ یہ ہے کہ شعر میں جو چیز بھی بیان ہوتی ہے وہ زندہ اور محسوس شکل میں بیان ہوتی ہے۔مجموعی طور سے محاکات مکمل ذہنی تصویر کشی ہے۔اس سلسلے میں شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

> محاکات سے مراد محض تصویر کشی نہیں ہے بلکہ کسی صورت حال کو اس طرح بیان کرنا ہے کہ متکلم کا نقطۂ نظر قاری کے نقطۂ پر حاوی ہو جائے یعنی قاری وہی دیکھے جو متکلم نے دیکھا ہے۔
>
> (شعر شور انگیز جلد دوم: شمس الرحمٰن فاروقی، ص۳۲۲)

قسمت تو دیکھو ٹوٹی ہے جا کر کہاں کمند دو چار ہاتھ جب کہ لب بام رہ گیا
(قائم)

بڑھی جو تیز ہواؤں سے روشنی میری چراغ میرے برابر کا جل گیا مجھ سے
(اظہر نعمانی)

محاکات اور منظر نگاری میں فرق یہ ہے کہ محاکات کی اصطلاح ہر طرح کے مناظر کے لیے رائج ہے جب کہ منظر نگاری کی اصطلاح صرف مناظر قدرت کی عکاسی تک محدود ہے۔منظر نگاری کی وضاحت کرتے ہوئے سلام سندیلوی لکھتے ہیں:

> منظر نگاری اس شاعری کو کہتے ہیں جس میں کسی بھی منظر کی عکاسی کی گئی

> ہو مگر خاص طور سے منظر نگاری کا اطلاق اسی شاعری پر ہوتا ہے جس میں مناظر قدرت کا بیان ہو۔
>
> (اردو شاعری میں منظر نگاری: سلام سندیلوی، ص۴۰)

پیکر تراشی اور محاکات میں فرق یہ ہے کہ عام طور سے محاکات میں محسوس کی ہوئی حقیقی تصویروں کو الفاظ میں پیش کیا جاتا ہے، حقیقت سے انحراف نہیں کیا جاتا پیکر تراشی نفسیاتی محاکاتی عمل ہے جس میں غیر منقوش اور غیر مرئی اشیاء کو محسوس اور مرئی بنا کر پیش کیا جاتا ہے۔ یعنی پیکر تراشی تخیل اور محاکات کا امتزاج ہے۔

شعری بیانات کی درجہ بندی کے لحاظ سے شاعری کی دو قسمیں بیان کی جاتی ہیں (۱) محاکاتی شاعری (۲) تخیلی یا خیالی شاعری۔

محاکاتی شاعری

محاکاتی شاعری ایسی شاعری سے عبارت ہے جس میں مروجہ اور تجرباتی حقیقتوں کی عکاسی کی جاتی ہے۔یعنی شعر کا مواد محسوساتی اور مادی دنیا سے متعلق ہوتا ہے اور شعر میں بیان ہونے والی بات فوری امکانی سرحدوں میں ہوتی ہے۔اس سلسلے میں عبدالرحمٰن لکھتے ہیں:

> اس کی صرف یہ صورت ہے کہ جنس محاکات میں وہ تمام اشعار داخل سمجھ لیے جائیں جو خارج وخیال، جذبات وافکار یعنی حقائق واقعی کا پرتو ہوتے ہیں۔
>
> (مراۃ الشعر: عبدالرحمٰن، ص۲۶۰)

محاکاتی شاعری پانچ امور سے عبارت ہے (۱) منظر نگاری (۲) واقعہ نگاری (۳) معاملہ بندی (۴) وصف نگاری (۵) ادابندی۔

چاپ سن کر جو ہٹا دی تھی اٹھا لا ساقی شیخ صاحب ہیں میں سمجھا تھا مسلماں ہے کوئی
(شاد عارفی)

انگڑائی بھی وہ لینے نہ پائے اٹھا کے ہاتھ دیکھا جو مجھ کو چھوڑ دیے مسکرا کے ہاتھ
(نظام رامپوری)

محاورہ

محاورہ عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''مشق''۔ اصطلاح میں محاورہ الفاظ کے اس روایتی مجموعہ کو کہا جاتا ہے جو اپنے لغوی معنی کے بجائے استعاراتی معنی کو ظاہر کرتا ہے۔ محاورہ ایک ایسا تخلیقی استعارہ ہوتا ہے جو اہل زبان کی لغت کا حصہ ہوتا ہے۔ محاورہ جملوں میں زور پیدا کرنے کے لئے استعمال ہوتا ہے، جملے کے علاوہ مفرد طور پر کبھی استعمال نہیں ہوتا۔ محاورے کے معنی کی تفہیم سادہ اور سہل نہیں ہوتی بلکہ اہل زبان اور زبان دانی کا مطلب یہی ہے کہ فرد محاورے کے استعمال اور تفہیم پر قادر ہے۔ محاورے کی وضاحت کرتے ہوئے عبدالحق لکھتے ہیں:

> جب دو یا زیادہ الفاظ مل کر ایسی ترتیب سے استعمال ہوں کہ اہل زبان بولتے ہیں اور اس میں کسی قیاس یا تغیر و تبدل کو دخل نہ ہو جب ایسے معنی پیدا کرے جو حقیقی معنوں سے الگ ہو تو محاورہ کہلاتا ہے لیکن جب عام اور حقیقی معنوں میں استعمال ہوتا ہے تو وہ محاورہ نہیں کہلاتا۔

(عبدالحق: تنقیدات عبدالحق، محمد تراب علی خاں، ص ۱۶۸)

مثلاً گل ہونا بمعنی پھول ہونا محاورہ نہیں ہے کیونکہ یہاں لفظ اپنے لغوی معنی کا حامل لیکن گل ہونا بمعنی بجھنا محاورہ ہے۔ اسی طرح گھر میں آگ لگنا بمعنی گھر کا جلنا محاورہ نہیں ہے بلکہ بمعنی گھر میں شر و فساد پھیلنا محاورہ ہے۔ محاورے کے سلسلے میں مندرجہ ذیل نکات بیان کئے جاسکتے ہیں۔

(۱) ہر زبان کا محاورہ الگ اور جدا ہوتا ہے اس لیے ایک محاورہ کا ترجمہ انتہائی مشکل ہے (۲) محاورہ تہذیب و ثقافت، روایت اور رواج کا زائیدہ ہوتا ہے۔ روایت سے ہٹ کر محاورہ بے معنی ہو جاتا ہے (۳) محاورہ اظہار کی اکائی ہے جو جملوں یا الفاظ کے مجموعے کی شکل میں ہوتا ہے۔ (۴) یہ لغوی معنی کے بجائے استعاراتی معنی کا حامل ہوتا ہے۔ (۵) محاورہ مفرد نہیں بلکہ جملے میں استعمال ہوتا ہے (۶) محاورے کے الفاظ میں ترمیم و اضافہ نہیں کیا جاسکتا۔

دل کے پھپھولے جل اٹھے سینے کے داغ سے — اس گھر کو آگ لگ گئی گھر کے چراغ سے

(نامعلوم)

اس شعر میں گھر کے چراغ سے آگ لگنا محاورہ ہے۔ یہ پورا مصرع ضرب المثل ہے۔ شعر میں محاورہ کا غلط استعمال بلاغت اور سب سے زیادہ فصاحت کو مجروح کرتا ہے۔

مردف غزل

ایسی غزل جس میں قافیہ کے التزام کے ساتھ ردیف کا بھی التزام ہو، مردف غزل کہلاتی ہے۔

میں اپنی جستجوئے سفر چھوڑ جاؤں گا — تجھ کو بھی اے فریب نظر چھوڑ جاؤں گا
ظلمت بھی روشنی سے لپٹ جائے میرے بعد — ایسا رفاقتوں کا ہنر چھوڑ جاؤں گا
گزرو گے جس کے پاس سے چپ چاپ لاش لاش — اس راہ میں اک ایسا شجر چھوڑ جاؤں گا

(واحد القادری)

مزاج

مزاج عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''ملانے کی چیز، طبیعت، عادت۔'' اصطلاح میں کسی ابتدائی جذبے یا طبعی جذبے کے قائم ہو جانے کو مزاج کہتے ہیں۔ مزاج کی وضاحت کرتے ہوئے اختر راضی لکھتے ہیں:

> جذبے کے مقابلے میں موڈ کی شدت کم ہوتی ہے اور زیادہ دیر تک قائم رہتا ہے اگر یہ موڈ مستقل حیثیت اختیار کر لے اور عمر بھر قائم رہے تو اسے مزاج کہتے ہیں۔

(جذبات: اختر راضی، ص ۲۹)

غزل کی اصطلاح میں کسی شاعر کے تمام کلام میں مضمون و معنی کے یکساں اور مجموعی تاثر کو مزاج کہتے ہیں۔ مثلاً میر، غمگین مزاج شاعر ہیں۔ جرأت و داغ شوخ مزاج وغیرہ۔

مزاح

مزاح عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "دل لگی، ہنسی"۔ اصطلاح میں شعر میں بے مقصد ہنسی اور خوش طبعی کے پہلو پیدا کرنے کو مزاح کہتے ہیں یعنی مزاح میں شاعر کا کوئی اصلاحی مقصد حاوی نہیں ہوتا بلکہ محض ہنسی اور برائے ہنسی کے لیے شعر میں مذاحیہ عناصر کو شامل کیا جاتا ہے۔ مزاح کی وضاحت کرتے ہوئے پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی لکھتے ہیں:

جب ظرافت میں صرف خوش طبعی ہو تو وہ مزاح ہے۔

(کیفیہ: پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی، ص ۱۴۳)

وزیر آغا مزاح پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

مزاح کی امتیازی کیفیت یہ ہے کہ اس کے باعث جو تبسم معرض وجود میں آتا ہے وہ ایک نمایاں مسکراہٹ میں تبدیل ہو کر دیکھتے دیکھتے قہقہہ بن جاتا ہے اور پھر بجھتے بجھتے سنجیدگی سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے لیکن یہ سنجیدگی ابدی نہیں اگلے ہی موڑ پر اسے پھر وہی تبسم کی رفاقت میسر آجاتی ہے اور یوں یہ چکر برقرار رہتا ہے۔

(اردو ادب میں طنز و مزاح: وزیر آغا، ص ۴۳)

خالص مزاح مقصد سے عاری ہوتا ہے لیکن جب مزاح میں مقصد شامل ہو جاتا ہے تو اسے طنز و مزاح کہا جاتا ہے۔

یہ کون آ کے تصور میں پاس بیٹھ گیا خدا کی مار ہو انگلی کچل گئی میری

(شوق بہرایچی)

جس نے کی پہلے پہل پیائش صحرا نجد قیس ہے دراصل اک مشہور پٹواری کا نام

(انور شعور)

یہ شعر خالص مزاح کے حامل ہیں۔

ہمیں پتہ ہے کہ مرنے کے بعد کیا ہوگا پلاؤ کھائیں گے احباب فاتحہ ہوگا

(اکبر الہ آبادی)

ستگی دیکھ کے سوچا ہے یہ اس اب کے برس میں بھی لاؤں گا کھینچا سے چرس لپ کے برس

(ضیا عنایتی)

مذکورہ اشعار طنز و مزاح کے حامل ہیں۔

مسخ واغارہ

مسخ عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "بھونڈا، اچھی شکل سے بری شکل میں ہو جانا۔" اصطلاح میں کسی شاعر کے شعر کا تمام مضمون اور تمام الفاظ یا بعض الفاظ لے کر ان کی ترتیب بدل کر نظم کرنے کو مسخ واغارہ کہتے ہیں۔ مسخ واغارہ کو چربہ بھی کہا جاتا ہے۔

کہیو قاصد جو وہ پوچھے ہمیں کیا کرتے ہیں جان و ایمان و محبت کی دعا کرتے ہیں

(میر)

وہ جو پوچھیں ہمیں کیا کرتے ہیں کہیو قاصد کہ دعا کرتے ہیں

(اسیر)

لے گئی ہے ساری خوشبو چھین کر ٹھنڈی ہوا پتیاں بکھری پڑی ہیں خاک پر میرے لیے

(وزیر آغا)

میرے ہاتھوں میں سوکھے ہوئے پھول ہیں اور خوشبو اڑا کر ہوا لے گئی

(بشیر بدر)

میری حیات پہ ان گیسوؤں کے سائے ہیں بہت عزیز ہمیں ہیں مگر پرائے ہیں

(انور بخاری)

وہ چاندنی کا بدن خوشبوؤں کا سایہ ہے بہت عزیز ہمیں ہے مگر پرایا ہے

(بشیر بدر)

مذکورہ اشعار میں میر کے شعر کو اسیر نے وزیر آغا اور انور بخاری کے شعر کو بشیر بدر نے مسخ کیا ہے۔ مسخ واغارہ کے تعین کے لیے یہ دلیل ضروری ہے کہ دوسرا شعر پہلے سے آگے نہیں بڑھ سکا بصورت دیگر یہ عمل استفادہ ہو جاتا ہے۔

مسخ و اغارہ اور تصرف میں فرق یہ ہے کہ تصرف میں شاعر غالب کی طرح استفادہ کیے گئے ماخذ کا حوالہ دیتا ہے یا کہیں ذکر کرتا ہے جس سے یہ بات ظاہر ہو جاتی ہے کہ شعر طبع زاد نہیں ہے۔ مسخ و اغارہ میں شاعر استفادہ کیے گئے ماخذ کا حوالہ نہیں دیتا ہے اور یہ ظاہر کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ شعر اس کا طبع زاد ہے۔

مسلسل غزل

غزل کا ہر شعر مضمون و معنی کے اعتبار سے ایک دوسرے سے آزاد ہوتا ہے اور دو مصرعوں میں ایک مکمل نظم کی سی حیثیت رکھتا ہے۔ ہر شعر کا موضوع ایک دوسرے سے جدا ہو سکتا ہے یعنی ایک شعر میں سیاست کی گفتگو ہے تو دوسرے شعر میں عشق کے احوال بیان کیے جا سکتے ہیں۔ لیکن جب غزل میں ایک ہی موضوع پر مختلف چھوٹے بڑے مسلسل مضمون بیان کیے جاتے ہیں اور غزل کا ہر شعر آزاد ہوتے ہوئے بھی نظم کی طرح ایک دوسرے سے مضمون و معنی کے اعتبار سے متعلق اور مربوط ہوتا ہے تو ایسی غزل کو مسلسل غزل کہتے ہیں۔ یوسف حسن خاں اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

> جس میں ایک ہی موضوع کو مختلف مضامین کے ساتھ ادا کیا جائے نظم کا سا تسلسل پیدا ہو جاتا ہے۔

(اردو غزل: یوسف حسین خاں، ص ۱۲ تا ۱۳)

چپکے چپکے رات دن آنسو بہانا یاد ہے — ہم کو اب تک عاشقی کا وہ زمانہ یاد ہے
باہزاراں اضطراب و صدہزاراں اشتیاق — تجھ سے وہ پہلے پہل دل کا لگانا یاد ہے
بار بار اٹھنا اسی جانب نگاہ شوق کا — اور ترا غرفے سے وہ آنکھیں لڑانا یاد ہے
تجھ سے ملتے ہی وہ کچھ بے باک ہو جانا مرا — اور ترا دانتوں میں وہ انگلی دبانا یاد ہے
کھینچ لینا وہ مرا پردہ کا کونا دفعتاً — اور دوپٹے سے ترا وہ منھ چھپانا یاد ہے
جان کر سوتا تجھے وہ قصد پا بوسی مرا — اور ترا ٹھکرا کے سر وہ مسکرانا یاد ہے
تجھ کو جب تنہا کبھی پانا تو از راہ لحاظ — حال دل باتوں ہی باتوں میں سنانا یاد ہے

(حسرت موہانی)

مسلسل غزل اور قطعہ میں فرق یہ ہے کہ قطعہ کا ہر شعر اپنی جگہ مکمل اور آزاد نہیں ہوتا جبکہ مسلسل غزل کا ہر شعر آزاد اور مکمل ہوتا ہے۔ دوسرے عام طور پر قطع میں مطلع نہیں ہوتا ہے۔

مسلسل گوئی

مسلسل گوئی سے مراد یہ ہے کہ جب شاعر شعر کہنے بیٹھے تو بے اٹک شعر کہے چلا جائے اور مضامین و لفظیات کا انتخاب وہ گہری فکر کے ساتھ نہ کر کے بروقت ذہن میں آئے ہوئے مضمون و الفاظ کو نظم کرتا چلا جائے اور ایک کے بعد ایک شعر اس طرح لکھتا چلا جائے جیسے کوئی حافظے میں محفوظ اشعار لکھتا ہے۔ مسلسل گویوں کی ایک غزل عام طور سے ساٹھ، ستر اشعار پر مبنی ہوتی ہے۔ مسلسل گوئی کی وضاحت کرتے ہوئے عبدالسلام ندوی لکھتے ہیں:

> عام طور پر ایک قافیہ ضرور ایک ہی پہلو سے حسن کے ساتھ بندھ سکتا ہے لیکن طویل غزل کے لکھنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایک ایک قافیہ کو مکرر سہ مکرر باندھنا پڑتا ہے اس لیے خواہ مخواہ غزلوں میں غیر پسندیدہ اشعار کی بھرمار ہو جاتی ہے۔ شعراء لکھنوی کے یہاں بے اثر اور بے کیف اشعار کا جو انبار نظر آتا ہے اس کا ایک سبب یہی مسلسل گوئی ہے۔

(شعر الہند جلد دوم: عبدالسلام ندوی، ص ۲۰۸ تا ۲۰۹)

مشاعرہ کا شعر

ایسا شعر جس میں عمومیت اور سطحیت کے ساتھ عصری حسیت اور سیاسی سماجی مسائل پر فی الفور تبصرہ یا رد عمل ہو یا سطحی رومانویت ہو، مشاعرہ کا شعر کہلاتا ہے چونکہ مشاعرہ کا مقصد عام سامع کو ایک دم متاثر کر کے اس سے داد و تحسین حاصل کرنا ہوتا ہے اس لیے مشاعرہ کے اشعار میں سامعین کے علاقائی اور قومی رجحانات و احساسات کا لحاظ رکھا جاتا ہے۔ ایسے شعر میں گہرائی و

گیرائی نہیں ہوتی بلکہ لہجے اور اسٹیج کی پیشکش پر زیادہ زور ہوتا ہے۔ اس لیے ایسے اشعار کاغذ پر آکر پھیکے ہو جاتے ہیں ۔

کیسے کیسے لوگوں نے اسنان کیا — حکم ملے تو ہم بھی نہالیں گنگا جی
(راحت اندوری)

وہ مجھے چھوڑ گیا ہے تو یہ حیرت کیسی — ہر کوئی ڈوبتی کشتی سے اتر جاتا ہے
(چرن سنگھ بشر)

دنیا والے پیار کی باتیں کرتے ہیں — سب سالے بیکار کی باتیں کرتے ہیں
(تحسین منور)

مذکورہ اشعار کو مشاعرہ کہا جاسکتا ہے۔

مشکل زمین

مشکل زمین سے مراد یہ ہے کہ ردیف و قافیہ سخت ہوں مگر بے میل نہ ہوں یعنی غزل کے مضمون میں ان کو نبھانا سخت مشکل اور ہنرمندی کی دلیل ہو لیکن ردیف قافیہ ایک دوسرے کی پشت پناہی کرتے ہوئے ہوں۔ مشکل زمین میں قافیہ کا تنگ ہونا یا ردیف کا لمبا ہونا شامل ہے ۔

پھینکے جو کماں دار مرا تیر ہوا پر — سیمرغ بچے پھر نہ عضافیر ہوا پر
(سودا)

تیر اور عضافیر قافیہ "ہوا پر" ردیف کے ساتھ مطابقت اور میل رکھتا ہے لیکن اس زمین میں غزل کا مضمون نبھانا مشکل ہے ۔

وہ ہی شراب وہی جام گیت خوشبو رنگ — دل اب بھی چاہے ہے ہر شام گیت خوشبو رنگ
ابھی نگاہ پہ باقی ہے حادثے کا اثر — اچھالتے ہیں در و بام گیت خوشبو رنگ
(واحد القاری)

بہت سے چشم جادو اور بہت دیکھے کماں ابرو — نہ ایسی چشم دیکھی اور نہ ایسے داستاں ابرو
(فطرت)

مشکل زمین اور سنگلاخ زمین میں فرق یہ ہے کہ سنگلاخ زمین میں قافیہ و ردیف بظاہر مطابقت نہیں رکھتے ہیں۔ شاعر اپنی دلیل اور ترکیب سے ان میں مطابقت پیدا کرتا ہے جبکہ مشکل زمین میں ردیف و قافیہ مطابقت تو رکھتے ہیں لیکن اس میں شعر نکالنا مشکل ہوتا ہے۔

مضمون

مضمون عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں" درمیان میں لیا ہوا مجازاً بمعنی مطلب" "معنی لغوی آں درمیاں گرفتہ شدہ ماخوذ از ضمن بالکسر و در بہار عجم نوشتہ مضمون بمعنی" (فرہنگ آنند راج)۔ مضمون تذکروں کی اصطلاح ہے۔

اصطلاح میں کسی شے کے سلسلے میں کلی یا جزوی معلومات اور تصورات و خیالات کے مجموعے کو مضمون کہا جاتا ہے۔ شاعری میں مضمون شعر میں بیان ہونے والا کوئی واقعہ، تصور، خیال یا کوئی اطلاع و پیغام وغیرہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ یعنی شعر سے قاری کو جو یقینی معلومات حاصل ہوتی ہے وہ شعر کا مضمون ہوتا ہے۔ قدیم فارسی تذکروں میں مضمون کی اصطلاح بیان واقعہ یا تجربات کے اظہار کے معنی میں استعمال کی گئی ہے۔ سام مرزا جغائی استرآبادی کے ذکر میں لکھتے ہیں:

(جغائی استرآبادی) مرد یتیم و عاشق پیشہ و شب گرد بود روزی رقیبی بدر رسید با یکدیگر بنیاد عربدہ کردند و ہر دو کار دو تیغ برہم کشید بزخم بید ریغ از پائے در آمدند و مضمون ایں بیت را بفعل آوردند

بکشید تیغ تیز و بکشید یکدگر را
از سر تمام عالم برید درد سر را
(تحفۂ سامی: سام مرزا، ص ۱۳۲)

دولت شاہ سمرقندی شہاب کے ذکر میں لکھتے ہیں:

(شہاب) عبدالملک ساعتی سر بنظر در پیش افگند و آہ ندامت از دروں سوزناک برکشید و شعری گفت کہ مضمونش ازیں بیت معلوم می شود۔

ان دونوں بیانات سے دو نکات سامنے آتے ہیں (۱) مضمون کسی مربوط تصور یا واقعے کو پیش کرتا ہے۔ (۲) مضمون سے کسی شے کی معلومات حاصل ہوتی ہے۔ اردو تذکرہ نگاروں اور شعراء نے مضمون کی اصطلاح تین معنی میں استعمال کی ہے۔ (۱) بیان واقعہ (۲) کسی شے کا مروجہ تصور اور اس کا استعاراتی مفہوم (۳) خارجی واقعات اور عملی معاملات کا بیان۔

میر یقین کے ذکر میں لکھتے ہیں:

مجھے یہ بات خوش آئے ہے اک مجنوں عریاں سے — کیا کیجئے کہاں تک چاک ہم گزرے بیاں سے
(یقین)

اسی مضمون کے قریب کا ایک شعر فقیر کا بھی ہے اور فقیر کی اپنی
رائے کے مطابق وہ اس شعر سے بہتر ہے۔

چاک پر چاک کیا جوں جوں سلایا ہم نے — اب گریبان ہی سے ہاتھ اٹھایا ہم نے
(نکات الشعراء: میر۔ مترجم حمیدہ خاتون ص ۸۰)

مصحفی مفلس کے ذکر میں لکھتے ہیں:

(مفلس) در مقطع ہر غزل مضمون افلاس برائے رعایت تخلص خود می بست

مانگتا مفلس پھرا اس شہر میں تا شام بھیک — نا کوئی کوڑی بنی اس کو نہ کوئی دانہ بنا
(ریاض الفصحاء: مصحفی ص ۳۰۹)

مندرجہ ذیل اشعار کے سلسلے میں بقا نے اپنے قطعہ میں مضمون کو استعارہ کے معنی میں بیان کیا ہے۔

ان آنکھوں کا نت گریہ دستور تھا — دو آبہ جہاں میں یہ مشہور تھا
(بقا)

وے دن گئے کہ آنکھیں دریا سی بہتیاں تھیں — سوکھا پڑا ہے اب تو مدت سے یہ دو آبہ
(میر)

قطعہ

میر نے گر ترا مضمون دو آبے کا لیا — اے بقا تو بھی دعا دے جو دعا دینی ہو
یا خدا میر کی آنکھوں کو دو آبہ کر دے — اور بینی کا یہ عالم ہو کہ تر بینی ہو

اردو تنقید میں ابتدا سے جدید دور تک مضمون و معنی کی اصطلاحوں کو مختلف معنی میں غیر

واضح اور مبہم طریقے سے استعمال کیا گیا ہے۔ جدید دور میں شمس الرحمٰن فاروقی نے مضمون و معنی پر مدلل بحث کے ذریعہ یہ نتیجہ برآمد کیا ہے کہ مضمون استعارے کے مترادف ہوتا ہے اور معنی اس کی تعبیریں ہیں۔ فاروقی کے نزدیک شعر میں مضمون کا ہونا لازمی امر ہے۔ یہ ممکن ہے کہ کسی شعر میں معنی نہ ہوں لیکن شعر میں مضمون نہ ہو یہ ناممکن ہے۔ اس سلسلے میں لکھتے ہیں کہ:

مضمون استعارے پر مبنی ہوتا ہے اور اسے ظاہر کرنے کے لیے بھی
استعارہ پیکر وغیرہ استعمال کیے جاتے ہیں۔
(شعر شور انگیز جلد چہارم: شمس الرحمٰن فاروقی، ص ۷۹)

اس نتیجے کی روشنی میں غالب و میر کے مندرجہ ذیل اشعار میں مضمون نہیں کہا جا سکتا۔

روک لو گر غلط چلے کوئی — بخش دو گر خطا کرے کوئی
(غالب)

سرہانے میر کے آہستہ بولو — ابھی ٹک روتے روتے سو گیا ہے
(میر)

ان دونوں اشعار میں تمام الفاظ اپنے لغوی معنی پر دلالت کرتے ہیں اس لیے یہاں استعارہ نہیں ہے۔

اس مقام پر نتیجتاً یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ شعر میں جو کچھ بیان ہوا ہے یا شعر کی لغوی دلالتوں سے جو معنی برآمد ہوتے ہیں وہ شعر کا مضمون ہے۔ یعنی شعر سے کسی صورت حال، واقعے، اطلاع و پیغام کا علم شعر کا مضمون ہے۔

مضمون کی مندرجہ بالا تعریف کے قیاس پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ مضمون شعر کے موضوع کا مواد اور اس کی ترتیب ہے۔ مواد مادہ کی جمع ہے اور جس کے لغوی معنی ہیں شے کی اصل۔ مواد وہ شے ہے جس کو معاشرہ نے اپنے حواس خمسہ سے محسوس کیا ہو اور حقیقی مانا ہو مثلاً درخت، پھول، پھل، ہوا، پانی، مٹی، لوہا، وغیرہ فطری اور حقیقی صداقتیں ہیں۔ شعری مواد میں ان خارجی صداقتوں کے علاوہ شعری صداقتیں بھی ہوتی ہے جن کی حقیقت کو معاشرہ تسلیم کرتا ہے یعنی جذبات اور اندرون کا اظہار۔ یہ شعری صداقتیں بھی اپنا اظہار خارجی صداقتوں کے وسیلے سے کرتی ہیں۔ مثلاً دل و جگر کا خوان ہونا، نالے کا آسمان پر جانا، دل میں تیر کا چبھنا وغیرہ۔ دوسرے لفظوں میں ہم کسی شے، یا شخص کے بارے میں فراہم کی گئی معلومات کو مواد کہہ سکتے

ہیں۔ جب کسی موضوع پر کوئی مواد فراہم کیا جاتا ہے تو اس مواد کی ترتیب، اس موضوع کا مضمون کہلاتی ہے یعنی مضمون موضوع کے تعلق سے مواد کی ترتیب ہے مثلاً جب ہم یہ کہتے ہیں کہ غالب پر مضمون لکھو۔ تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ غالب ہمارا موضوع ہوئے اور ان کے بارے میں فراہم کی گئی معلومات مواد، مضمون ہوا کہ غالب لکھتے تھے، غالب پڑھتے تھے وہ شعر کہتے تھے۔ لکھنا، پڑھنا اور شعر کہنا اس مضمون کے مواد ہیں۔ مضمون، موضوع اور مواد کے درمیان ایک ربط ہے۔ جو تاثرات وخیالات پر مبنی ہوتا ہے۔ موضوع اپنے اندر بہت سے مضامین سمیٹے ہوئے ہوتا ہے اس لیے اس موضوع سے متعلق ایک مضمون اس کے ایک پہلو یا کئی پہلوؤں کی عکاسی کرتا ہے مثلاً موضوعات حسن وعشق میں حسد، رقابت، ہجر، وصال اور نہ جانے کتنے مضمون شامل ہیں۔ مضمون کی شناخت اس کے موضوع سے ہوتی ہے۔ ابواللیث صدیقی شعر میں مضمون کی نشاندہی کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

کسی شعر کا مضمون اس کا موضوع یا مفہوم ہے یعنی وہ خیال یا جذبہ یا حالت جس کے متعلق شعر کہا گیا ہے۔

(مشمولہ: کشاف تنقیدی اصطلاحات: ابوالاعجاز صدیقی، ص ۱۷۹)

بقول شمس الرحمٰن فاروقی کسی شعر کا مضمون وہ ہے جس کے بارے میں شعر کہا گیا ہے یعنی جب ہم یہ سوال کریں کہ شعر کس کے بارے میں ہے اور اس کے جواب میں جو چیز برآمد ہو وہ شعر کا مضمون کہلاتا ہے شعر میں مضمون کی شناخت کے لیے یہ بھی غور کرنا ہوتا ہے کہ شاعر کا زور سب سے زیادہ کس چیز پر ہے یعنی ایک شعر میں ایک سے زیادہ مضامین کی موجودگی میں کسی ایک مضمون پر شاعر کا زور ہی اس شعر کا مضمون کہلاتا ہے۔

شام سے کچھ بجھا سا رہتا ہے　　دل ہوا ہے چراغ مفلس کا
(میر)

نت ہی قائم خموش رہتا ہوں　　کس تہی دست کا چراغ ہوں میں
(قائم)

یہ اشعار دو چیزوں کے بارے میں ہیں ''چراغ مفلس'' اور ''بجھا ہوا دل'' یہاں شاعر کا مقصد بجھے ہوئے دل کے اظہار سے ہے۔ چراغ مفلس اس اظہار کا ایک وسیلہ ہے اس لیے ان اشعار کا مضمون 'بجھا ہوا دل'' ہے۔

نیا چراغ کبھی یوں بھی ہوتا ہے روشن　　کہ اختلاف کرے برگزیدہ لوگوں سے
(جمال احسانی)

اس شعر کا مضمون ''نئے چہروں کا ابھرنا ہے'' جس کو چراغ کے وسیلے سے بیان کیا گیا ہے۔

شعر میں مضمون کی دو نوعیتیں ہوتی ہیں۔

(۱) شعر کے ایک مصرع یا فقرے میں بات مکمل ہو اور دوسرے الفاظ اس بات کی مزید وضاحت وصراحت کے لیے ہوں۔

شام سے کچھ بجھا سا رہتا ہوں　　دل ہوا ہے چراغ مفلس ہے
(میر)

اس شعر کے پہلے مصرع میں مکمل بات بیان کی گئی ہے دوسرا مصرع اس بات کی وضاحت کے لیے ہے۔

(۲) شعر کے دونوں مصرع مجموعی طور پر مضمون کو پیش کرتے ہیں۔

گدا سمجھ کے جو چپ تھا مری جو شامت آئی　　اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے
(غالب)

اس شعر کا مضمون دونوں مصرعوں کی مجموعی صورت حال سے مرتب ہوتا ہے۔

راستہ یوں تو یہ کیا لگتا ہے　　مڑ کے دیکھو تو پتہ لگتا ہے
(احمد محفوظ)

نام کیوں لیں کسی کے کوچے کا　　اک جگہ جا رہے ہیں کام سے ہم
(محشر عنایتی)

مذکورہ دونوں اشعار میں بھی مضمون دونوں مصرعوں کے اجتماع سے پیدا ہوتا ہے۔

مضمون آفرینی

آفریں فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''شاباش، تحسین کا کلمہ اور آفریدن (بہ معنی پیدا ہونا، یا کرنا) کا صیغہ امر بھی اور بمعنی آفرید بھی آیا ہے''۔ مضمون آفرینی

اردو شاعری کی تنقیدی اصطلاح ہے۔

اصطلاح میں مضمون آفرینی تہذیب و معاشرے میں موجود مختلف تصورات میں تخیلی ربط پیدا کر کے نئے تصور کو پیدا کرنے سے عبارت ہے۔ مضمون آفرینی کی بنیاد لفظ پر ہوتی ہے یعنی شعر میں نئے الفاظ کو تشبیہ و استعارے کے بطور استعمال کر کے نیا مضمون نئی بات کہنا مضمون آفرینی ہے۔ فارسی اور اردو تذکروں میں مضمون آفرینی کے لیے تلاش لفظ تازہ، معنی یابی، معنی بندی، وغیرہ اصطلاحیں استعمال کی گئیں ہیں۔ آرزو اشرف کے ذکر میں لکھتے ہیں:

تلاش معنی ہائے تازہ بسیار دارد و فکرش مصروف ہمیں الفاظ نا بستہ
کہ در اشعارش اکثر است کوشش ہمیں بود کہ در بند بستن مضمون تازہ است
لہٰذا در کلام او بیت دردمندانہ کم است۔

(مجمع النفائس: آرزو، ص ۴۷)

شبلی نعمانی مضمون آفرینی کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

جس چیز کو لوگ مضمون آفرینی کہتے ہیں اس کی تحلیل کی جائے تو یا تو وہ کوئی نیا استعارہ یا تشبیہ ہوتی ہے یا کوئی انوکھا مبالغہ یا کوئی شاعرانہ دعویٰ ہوتا ہے جو دراصل صحیح نہیں ہوتا لیکن شاعر اس کا مدعی ہوتا ہے اور شاعرانہ استدلال سے ثابت کرتا ہے اس کو حسن تعلیل بھی کہتے ہیں۔

(شعر العجم: جلد چہارم، شبلی نعمانی، ص ۱۷۵)

عبدالرحمٰن نے مراۃ الشعر میں مضمون آفرینی کو جدت ادا سے تعبیر کیا ہے۔

مضمون آفرینی کی دو صورتیں ہوتی ہیں (۱) نئی تشبیہ اور نئے استعارے کی بنیاد پر نئی بات کہنا (۲) کہی ہوئی باتوں میں نیا پہلو پیدا کرنا۔ مضمون آفرینی کی اول قسم بہت مشکل اور ناممکن ہے جس کی وجہ یہ ہے کہ تشبیہ و استعارے کا نیا ہونا تو ممکن ہے لیکن ان کی بنیاد پر کسی نئی بات کو کہنا امر محال ہے۔ کیونکہ شاعری کا تعلق جذبات سے ہے اور جذبات محدود ہوتے ہیں۔ شاعری میں جو باتیں بیان ہو سکتی تھیں وہ سب بیان ہو چکی ہیں نئی بات پیدا کرنے کی کوشش شاعر کو حقیقت سے تخیلی دنیا میں لے جاتی ہے۔ اس لیے بیان کی ہوئی باتوں کو نئے پہلو اور نئے انداز سے بیان کرنا مضمون آفرینی کا خاص عمل ہے۔ مضمون آفرینی کی اول قسم کو ایجاد تشبیہ اور ایجاد استعارہ کہا جا سکتا ہے۔ فیض احمد فیض مضمون آفرینی پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

ظاہر ہے کہ مضمون آفرینی کے بغیر کوئی شعر شعر نہیں کہلا سکتا لیکن ہمارے یہاں مضمون آفرینی کے لغوی اور اصطلاحی معنوں میں کافی اختلاف ہے عام طور سے ہم مضمون آفرینی سے یہ مراد لیتے ہیں کہ مضمون کم ہے اور آفرینی زیادہ اگر شاعر کوئی بالکل نیا، بالکل ناشنیدہ مضمون پیدا کرے تو ہم اسے مضمون آفرینی نہیں کہتے لیکن اگر کسی پرانے فرسودہ مضمون میں کوئی تفصیل بڑھا دی جائے... تو مضمون آفرینی مسلم ہے۔

(میزان: فیض، ص ۴۷)

فیض کے مذکورہ اقتباس سے ظاہر ہے کہ مضمون آفرینی شاعری کے لیے لازمی امر ہے دوسرے یہ کہ فیض کے نزدیک ہر مسئلہ نیا واقعہ یا نظریہ نئے مضمون سے عبارت ہے۔

پروفیسر محمد حسن مضمون آفرینی کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

صنفی پابندیوں کو ملحوظ خاطر رکھتے ہوئے شاعر جب کوئی نیا مضمون باندھتا ہے وہ مضمون آفرینی کی داد پاتا ہے۔ اب شاعر کا کمال یہ ہے کہ وہ اسی طرز اور روش کی پابندی کرتے ہوئے نئے مضامین ڈھونڈ نکالے اور اس قسم کے مضامین کی کھوج وہ تخیل کے ذریعے ہی کر سکتا ہے اسی بنا پر شاعری کو کلام تخیل قرار دیا گیا اور شاعر کو تلامیذ الرحمٰن کے درجے پر فائز کیا گیا۔

(مشرق و مغرب میں تنقیدی تصورات کی تاریخ: محمد حسن، ص ۱۷۰)

فیض اور محمد حسن کے ان دونوں نکات کے سلسلے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ دراصل ہر شعر مضمون آفرینی کا حامل نہیں ہوتا۔ خالص کیفیت کے شعر میں مضمون آفرینی نہیں ہوتی۔ دوسرے یہ کہ نیا مضمون، نیا واقعہ یا نیا مسئلہ نہیں ہوتا بلکہ شاعری میں ان امور کی حیثیت استعارہ کی ہوتی ہے جبکہ شبلی نے مضمون آفرینی کی تعریف میں نازک خیالی اور خیال بندی کو مترادف اصطلاح کے طور پر بیان کیا ہے جبکہ ان تینوں اصطلاحوں میں فرق ہے۔

آبلے چیچک جب نکلے عذار یار پر   بلبلوں کو برگ گل پر شبہ شبنم ہوا
(ناسخ)

اس شعر میں معشوق کے چیچک رو ہونے کو برگ گل پر شبنم کے ہونے سے تشبیہ دی گئی ہے اور چیچک کے بدنما داغوں میں بھی حسن کے ایک پہلو کو پیدا کیا گیا ہے۔

(۲) بات سے بات پیدا کرنا یا کسی مضمون کو نئے پہلو اور نئی تفصیل کے ساتھ باندھنا ۔

ساون کے بادلوں کی طرح سے بھرے ہوئے ‎ ‎ یہ وہ نین ہیں جن سے کہ جنگل ہرے ہوئے
(سودا)

کن نیندوں اب تو سوتی ہے اے چشم گریہ ناک ‎ ‎ آنکھیں تو کھول شہر کو سیلاب لے گیا
(میر)

ان دونوں اشعار میں آنکھوں کے رونے کا مضمون بیان ہوا ہے۔ سودا کے شعر میں آنکھوں سے جنگل ہرے کئے گئے ہیں جب کہ میر کے شعر میں آنکھیں سیلاب کا باعث ہیں۔

تمثیل اور حسن تعلیل کے ذریعہ مضمون پیدا کرنا ۔

خلق کی نظروں سے مل بلیانہ ہو عینک کبھو ‎ ‎ مردم میداں میں رہ نامرد کب ہوتا ہے مرد
(عظیم)

پھرتا ہے سیل حوادث سے کہیں مردوں کا منہ ‎ ‎ شیر سیدھا تیرتا ہے وقت رفتن آب میں
(سودا)

مضمون آفرینی میں وجہ شبہ اور وجہ جامع عقلی اور خیالی ہونے کے باوجود قریب الفہم ہوتے ہیں۔ لیکن جب وجہ شبہ میں دوری اور باریکی پیدا ہو جاتی ہے تو ایسی مضمون آفرینی نازک خیالی کے زمرے میں شامل ہو جاتی ہے۔

مطلع

مطلع عربی زبان کا لفظ ہے۔ جس کے لغوی معنی ہیں ''نکلنے کی جگہ۔'' اصطلاح میں ہم قافیہ وہم ردیف اور ہم وزن دو مصرعوں پر مبنی غزل کے سب سے پہلے شعر کو مطلع کہتے ہیں۔ مطلع کے شعر میں دونوں مصرعوں میں قافیہ و ردیف کا ہونا ضروری ہے۔ مطلع کا شعر غزل کے قافیہ و ردیف کا تعین کرتا ہے ۔

ممکن ہے کہ شاخوں سے بھی خوشبو نکل آئے ‎ ‎ یادوں کے دریچوں سے اگر تو نکل آئے
(فرید شمسی)

کچھ کہہ کے سنا جائے کچھ سن کے کہا جائے ‎ ‎ اس سے تو یہ بہتر ہے خاموش رہا جائے
(عزیز بقائی)

مندرجہ بالا اشعار غزل کے مطلع ہیں جو ہم وزن اور ہم ردیف وہم قافیہ ہیں۔ غزل میں ایک مطلع کا ہونا لازمی ہے۔ ایک سے زائد مطلع ہونے کی صورت میں غزل کے پہلے مطلع کو مطلع اول کہتے ہیں اور اس کے بعد کے مطلعوں کو بتدریج مطلع ثانی، مطلع ثالث..... وغیرہ کہتے ہیں۔

معرّا غزل

ایسی غزل کے جس کے اشعار میں ردیف و قافیہ کا التزام نہ رکھا جائے صرف مصرع ہم وزن ہوں معرّا غزل کہلاتی ہے ۔

یہ سچ ہے رہنے کو رہتا ہے اب بھی تو مجھ میں ‎ ‎ کوئی پرندہ ہے جیسے لہو لہو مجھ میں
یقین کر کہ عجب بوجھ ہے بدن کا بوجھ ‎ ‎ ترے بغیر سنبھالا نہ جا سکے مجھ سے
(مشمولہ سہ ماہی کوہسار اکتوبر ۸۲ء ص ۴۸)

اس غزل کے پہلے شعر میں ردیف و قافیہ کا التزام کیا گیا ہے لیکن بعد کے تمام اشعار ردیف و قافیہ سے آزاد و معرا ہیں۔ معرا غزل میں ردیف و قافیہ تو نہیں ہوتا لیکن اشعار کے مصرعوں میں آخر میں ایک ایسی صوتی مناسبت ہوتی ہے جو ردیف و قافیہ کا بدل ہوتی ہے۔ جیسے مذکورہ غزل کے دوسرے شعر میں ''مجھ سے'' کی صوتی مناسبت ''مجھ میں'' سے۔

معاملہ بندی یا وقوعہ گوئی

معاملہ فارسی زبان کا لفظ ہے۔ جس کے لغوی معنی ہیں ''لین، دین''۔ معاملہ بندی یا وقوعہ گوئی تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں کلام میں عشق مجازی کے راز و نیاز، معشوق و عاشق کے درمیان پیش آنے والے وصل کے معاملات کے ذکر کو معاملہ بندی کہتے ہیں۔ معاملہ بندی میں معشوق کے عادت واطوار، اس کے حالات و کیفیات اس کی کہی ہوئی باتوں کا ذکر

شکایت و تحسین کے لہجے میں کیا جاتا ہے۔ معاملہ بندی سراسر عشق مجازی پر مبنی ہوتی ہے اور اس میں جنسی ضرورتوں کا دخل ہوتا ہے۔ مسیح الزماں معاملہ بندی کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> معاملہ بندی عشق کا لازمی جزو اور فطری نتیجہ ہے وصل کی چھیڑ چھاڑ اشارے، کنایہ، شوخیاں اور حاضر جوابیاں انسانی عشق میں ہوتی ہیں۔

(حرف غزل: مسیح الزماں، ص ۸۱)

اس لحاظ سے معشوق سے چھیڑ چھاڑ، اس کی شوخیاں اور حاضر جوابیاں معاملہ بندی کے خاص مضامین ہیں۔ عشق مجازی پر مبنی ہونے کے سبب معاملہ بندی میں جنسی مضامین بھی شامل ہوتے ہیں۔ جنسی مضامین دو طرح کے ہوتے ہیں۔ (۱) سطحی (۲) غیر سطحی۔ سطحی مضامین وہ ہیں جس میں معشوق کے بدن، اس کے لباس، اس کے بناؤ سنگار کے ذکر سے لطف حاصل کیا جائے اور غیر سطحی وہ ہیں جس میں وصل کے معاملات کی گہرائی شامل ہو۔ معاملہ بندی کا تعلق غیر سطحی جنسی مضامین سے ہے لیکن سطحی مضامین سے دامن بچانا ایک مشکل امر ہے۔ اس لیے اس ذیل میں دونوں طرح کے مضامین دیکھنے کو ملتے ہیں۔ خاص کر لکھنوی شعراء کے یہاں سطحی جنسی مضامین پر مبنی معاملہ بندی زیادہ ہے۔ معاملہ بندی پر روشنی ڈالتے ہوئے شبلی نعمانی لکھتے ہیں:

> عشق و ہوس بازی میں جو حالات پیش آتے ہیں ان کے ادا کرنے کو وقوعہ گوئی کہتے ہیں اور اہل لکھنو نے اس کا نام معاملہ بندی رکھا اس طرز کے موجد امیر خسرو ہیں۔

(شعر العجم جلد دوم: شبلی نعمانی، ص ۱۷۶)

معاملہ بندی انداز بیان پر منحصر ہوتی ہے بقول شمس الرحمٰن فاروقی اگر شاعر معشوق کو فرض کر کے اس سے گفتگو کر رہا ہے اور اس کی کہی ہوئی یا کی ہوئی باتوں کو اس کے حوالے سے دہرانا اس کا مقصد ہے تو یہ معاملہ بندی ہوگی لیکن اگر شاعر معشوق کو فرض کر کے اپنی عادت و اطوار کا ذکر کرتا ہے یا بظاہر تو وہ معشوق سے مخاطب ہے لیکن اس کی آڑ میں در حقیقت اپنے آپ سے مخاطب ہو تو یہ معاملہ بندی نہیں ہوگی۔

تجھ سے قسمت میں میری صورت قفل ابجد — تھا لکھا بات کے بنتے ہی جدا ہو جانا
ملنا اگر ترا نہیں آساں تو سہل ہے — دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں
(غالب)

ان اشعار میں شاعر کا مقصد محبوب کے تخاطب سے اپنے آپ کو مخاطب کرنا ہے اس لیے یہ معاملہ بندی نہیں ہے۔

گلی اکیلی ہے اور یہ اندھیری راتیں ہیں — اگر ملو تو سجن سو طرح کی باتیں ہیں
(آبرو)

دیکھنا زلف و رخ تمھیں ہر وقت — شام دیکھو نہ تم سحر دیکھو
لگ جا گلے سے تاب اب اے نازنیں نہیں — ہے ہے خدا کے واسطے مت کر نہیں نہیں
(جرأت)

کچھ ہماری بھی تمھیں فکر ہے اب یا کہ نہیں — جوں ہی یہ بات کہی اس سے تو بولا کہ نہیں
(مصحفی)

یہ ہم سے صبح شب وصل شوخیاں کیسی — اس اپنی رات کی شرم و حیا کو یاد کرو
(جلیل)

مجھے کوسیں بلا سے گالیاں دیں — مگر وہ نام لیں ہر بار میرا
ہاں ہاں تڑپ تڑپ کے گزاری تمام رات — تم نے ہی انتظار کیا ہم نے کیا کیا
(داغ)

وصل کی شب پلنگ کے اوپر — مثل چیتا کے وہ مچلتے تھے
(ناسخ)

مندرجہ بالا اشعار میں معاملہ بندی کو ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔ نقل قول معاملہ بندی کی ایک قسم ہے۔

معنی

معنی عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "قصد کیا گیا، جگہ قصد کی، مطلب، مراد، مضمون۔" معنی علم فلسفہ اور علم معانی کی اصطلاح ہے جو اردو میں عربی و فارسی اور انگریزی زبانوں کے ذریعے رائج ہوئی ہے۔

مشرقی فلسفے میں نفس کے اعتبار سے معنی وہ وجدانی احساس اور مجرد کیفیت ہے جس کو

قوت وہمیہ محسوس چیزوں سے اخذ کرتی ہے جیسے ماں کا اپنے بچے کو دیکھ کر محبت کا احساس ہونا۔ یعنی معنی وہ شے ہے جس کا تجربہ حواس ظاہرہ کو نہیں حاصل ہو سکتا۔ غزالی قوت وہمیہ اور ذاکرہ کے ذیل میں معنی کو بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> وہمیہ کا کام ہے کہ محسوسات میں سے غیر محسوس کیفیات کا کھوج لگائے جیسے بھیڑیے کو دیکھ کر بھیڑ کو عداوت کا احساس ہوتا ہے ظاہر ہے یہ آنکھ کے ذریعہ معلوم ہونے والی نہیں...ذاکرہ وہ قوت ہے جو ان معانی کو یاد رکھتی ہے جن کو قوت وہمیہ نے حاصل کیا ہے دوسرے لفظوں میں اسے معانی کا خزانہ کہنا چاہیے۔

(مقاصد الفلاسفہ، غزالی، ترجمہ حنیف ندوی، ص ۳۱۳)

معنی کی یہی تعریف فارسی میں نظامی عروضی سمرقندی نے چہار مقالہ میں اور محمد پاشاہ شاد نے فرہنگ آنندراج میں بیان کی ہے۔ اردو میں نجم الغنی خاں اور مولانا سلیمان اشرف بہاری نے بھی ''المبین'' میں معنی کی مذکورہ تعریف بیان کی ہے۔ نجم الغنی خاں صورت و معنی کو بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> جب ہم کسی چیز کو چکھ کر مزہ معلوم کرتے ہیں تو یہ مزہ صورت کہلاتا ہے نہ معنی پس بھیڑیے کو بکری کے ساتھ عداوت کا معلوم کر لینا قوت وہمیہ کے ذریعے ہوتا ہے اور یہ معنی کہلاتا ہے۔

(بحر الفصاحت: نجم الغنی خاں، ص ۶۱۳)

غزالی کے نزدیک قوت وہمیہ بمنزلہ عقل و دانش ہوتی ہے۔ دونوں میں فرق یہ ہے کہ وہمیہ جزئیات سے متعلق ہوتی ہے اور عقل کلیات سے۔ یعنی ماں کے لیے محبت کے معنی اپنے بچے کے تناظر میں متعین ہوتے ہیں۔ جبکہ عقلی معنی محبت کا کلی تصور ہوتے ہیں جو حواسی تناظر اور وجود کی شرط سے آزاد دلیل اور فکر پر مبنی ہوتے ہیں۔ یعنی عقلی معنی دلیل اور ربط سے پیدا ہوتے ہیں اور وہمی معنی احساس سے پیدا ہوتے ہیں۔ اس اعتبار سے معنی کی دو قسمیں ٹھہرتی ہیں۔ (۱) وہمی معنی (۲) عقلی معنی۔ چاند کو دیکھ کر یہ یقین حاصل کرنا کہ چاند ہے عقلی معنی ہیں اور چاند کو دیکھ کر محبت نفرت یا کوئی دیگر احساس ہونا اس کے وہمی معنی ہیں۔ زبان میں معنی کی نوعیت عقلی ہوتی ہے جہاں لفظ شے کے بجائے اس کے تصور پر دلالت کرتا ہے۔ اس سلسلے میں طوسی لکھتے ہیں:

> معنی ذہنی متوسط است در دلالت میان عبارت و اعیان خارجی۔

(اساس الاقتباس: طوسی، ص ۶۳)

عقلیمعنی متکلم کے کسی لفظ یا جملے کا مطلب، اس کی مراد ہیں جو لفظ اور مضمون کے اندر موجود ہوتے ہیں۔ لفظوں کے علاوہ معنی موضوع، مضمون کے سیاق و سباق کے بھی مرہون منت ہوتے ہیں مثلاً جب کوئی یہ جملہ بولے (۱) آج چاند نکل آیا (۲) آج پھول کھل گیا (۳) آج تازہ ہوا چلی۔ ان تینوں جملوں میں چاند کے نکلنے، پھول کے کھلنے، اور تازہ ہوا کے چلنے کے بارے میں بات ہو رہی ہے اس لیے ان جملوں کا مضمون چاند کا نکلنا، پھول کا کھلنا اور تازہ ہوا کا چلنا ہے اور یہ تینوں مضمون ایک دوسرے سے جدا ہیں لیکن جب یہ جملے معاملات حسن و عشق کے سیاق و سباق میں بولے جائیں گے تو ان جملوں کو بولنے والے کی مراد محبوب یا معشوق سے ہوگی اور ان جملوں کے معنی ہوں گے ''محبوب آ گیا'' اور اس اعتبار سے ان تینوں جملوں کے ایک ہی معنی ٹھہریں گے یہی مضمون اور معنی کا فرق ہے یعنی مضمون الفاظ اور ان کی معلومات ہے اور معنی مضمون کی تفہیم اور اس کی مرادیں، اس کی تعبیریں ہیں۔ سیاق و سباق میں الفاظ کی ترتیب سے یا ان میں رد و بدل کرنے سے معنی میں فرق پڑتا ہے مضمون میں نہیں مثلاً یہ کہا جائے ''چاند نکل آیا'' اس جملے کا مضمون چاند کا نکلنا ہے اور یہی اس کے معنی ہیں لیکن اگر جملے کی ترتیب بدل کر یوں کہا جائے ''نکل چاند آیا'' یا ''چاند بھی آیا'' تو ان جملوں میں مضمون تو پرانا ہی رہے گا لیکن معنی میں فرق پڑ جائے گا۔ کوئی چاند کو آواز دے کر یہ کہے ''نکل چاند'' اور اس کا جواب چاند یہ دے ''آیا'' یا چاند نکل بھی آیا میں متکلم یہ کہنا چاہتا ہے کہ چاند کو نکلے بہت دیر ہو چکی۔

فارسی اور اردو شعریات میں معنی کو لفظ کے تابع نہیں سمجھا جاتا تھا بلکہ لفظ کے تابع معنی کو مضمون کہا جاتا تھا۔ بیدل کا مندرجہ ذیل قول اس امر پر دلیل ہے۔

> وہ معنی جسے آپ تابع لفظ قرار دیتے ہیں اس کی اصلیت بھی ایک لفظ سے زیادہ نہیں۔ جو چیز حقیقت میں معنی کہلاتی ہے وہ کسی لفظ میں نہیں سما سکتی۔

(مشمولہ غالب تنقید اور اجتہاد: خورشید الاسلام، ص ۱۷۵)

اسی اعتبار سے علم منطق میں مضامین کو مقدمات یقینی سے اور معنی کو مقدمات ظنی سے تعبیر کیا گیا ہے۔ عبداللہ گنگوہی مادہ قیاس کے ذیل میں لکھتے ہیں:

> مادہ قیاس وہ مضامین اور معنی ہیں جو مقدمات قیاس کے ہیں یعنی یہ

مقدمات یقینی ہیں یا ظنی.... (مضامین) الفاظ نہیں کیونکہ مقصود معنی ہی ہیں اور کبھی کبھی مجازی معنی سے الفاظ کو بھی کہہ دیتے ہیں۔

(تیسیر المنطق: عبداللہ گنگوہی، حواشی اشرف علی تھانوی، ص ۶۲)

شبلی کے نزدیک بھی لفظ معنی کے بجائے مضمون کا حامل ہوتا ہے۔ اس مقام پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ شعر میں مضمون عقلی یا قائم شدہ تصورات سے عبارت ہے جب کہ معنی ذوق و وجدان کا نتیجہ اور اس کا احساس ہے۔ معنی مضمون کی تعبیریں ہیں یعنی ایک مضمون قاری کے لیے کس اہمیت کا حامل ہے وہ اس کی کس ذہنی ضرورت کو پورا کرتا ہے یا وہ اپنی نفسیات کے اعتبار سے شعر کے مفہوم کو کس ذہنی حوالے سے سمجھتا ہے یہ سب شعر کے معنی ہیں۔ شعر کی یہ تعبیریں الفاظ کے چابکدست استعمال اور ان کی مناسبتوں اور رعایتوں سے پیدا ہوتی ہیں۔ اس لیے شمس الرحمن فاروقی کے مطابق جن اشعار میں الفاظ کی نحوی اور لسانیاتی ساخت سے کسی ایک صورت حال یا واقعے پر روشنی پڑتی ہے اور ان میں مزید تعبیروں کی گنجائش نہیں ہوتی ہیں ایسے اشعار مضمون کے حامل ہوتے ہیں ان میں معنی نہیں ہوتے۔

انگلیاں اس کی میرے ہاتھ میں ہیں جام کے ساتھ　　ہاتھ کھینچے نہ بنے جام گرائے نہ بنے

(شاد عارفی)

اس شعر میں مضمون ہے، معنی نہیں ہیں کیونکہ یہاں کسی ایسی مافوق مضمون کیفیت کو بیان نہیں کیا گیا ہے جس سے ذہن میں کوئی چمک پیدا ہو یا مزید کسی دوسری صورت حال پر روشنی پڑے۔

چمکا ہے تیری خاک میں میرے لہو کا رنگ　　یعنی مرے کیے کی سزا ہے تیرے لیے

(ظفر اقبال)

اچھا تو تم ایسے تھے　　دور کیسے لگتے تھے

(شارق کیفی)

ان دونوں اشعار میں مختلف تعبیروں کی گنجائش ہے۔ اس لیے ان اشعار میں مضمون بھی ہے اور معنی بھی ہیں۔ یہاں اس امر کی وضاحت ضروری ہے کہ شعر کے مضمون و معنی دونوں زبان کی ساخت اور الفاظ کی دلالتوں سے پیدا ہوتے ہیں۔ اگر کسی شعر کے الفاظ بے ربط یا پیچیدہ اور مبہم ہوں تو شعر کے مضمون کو نہیں سمجھا جا سکتا۔ یعنی شعر میں پہلی سطح پر عقلی معنی قائم

ہوتے ہیں اور اس کے بعد وہی معنی۔ شعر میں ان دونوں معنی کا امتزاج ہوتا ہے۔

شمس الرحمن فاروقی کے مطابق مضمون و معنی کا فرق یہ ہے کہ شعر جس چیز کے بارے میں ہوتا ہے وہ اس کا مضمون ہے اور شعر میں جو کچھ کہا جاتا ہے وہ اس کے معنی ہیں۔

شام سے کچھ بجھا سا رہتا ہوں　　دل ہوا ہے چراغ مفلس کا

(میر)

اس شعر کا مضمون ''بجھا ہوا دل ہے'' اس میں کہا یہ گیا ہے کہ شاعر کا دل مفلس کے چراغ کی طرح بجھا ہوا ہے جس طرح مفلس کا چراغ تیل اور بتی کے نہ ہونے کے سبب سیاہی نصیب ہے اسی طرح شاعر ضروری ساز و سامان نہ ہونے کے سبب بجھا ہوا ہے وہ ضروری ساز و سامان کیا ہے یہ ابہام ہے اس ساز و سامان کی تمام تعبیریں معنی کا حصہ ہیں۔

معنی آفرینی

معنی آفرینی　تذکروں کی اصطلاح ہے جو اردو میں فارسی زبان کے ذریعے رائج ہوئی۔ اصطلاح میں معنی آفرینی شعر میں الفاظ کی ایسی ترتیب سے عبارت ہے جس کے ذریعے شعر سے ایک سے زیادہ معنی اخذ کیے جا سکیں۔ فارسی اور اردو تذکروں اور تنقید میں معنی آفرینی اور مضمون آفرینی کی اصطلاحیں مترادف معنی میں استعمال کی گئی ہیں۔ آزاد بلگرامی اور قدرت اللہ قاسم نے معنی آفرینی کی اصطلاح مضمون آفرینی کے معنی میں استعمال کی ہے جب کہ عبدالرحمن دہلوی نے جن امور کو معنی آفرینی کے ذیل میں بیان کیا ہے انہیں تمام امور کو شبلی نے مضمون آفرینی سے تعبیر کیا ہے۔ نیر مسعود نے بھی معنی آفرینی کے ذیل میں مضمون آفرینی کو بیان کیا ہے البتہ حالی، عبدالحق اور شمس الرحمن فاروقی نے معنی آفرینی کے مفہوم میں پہلوداری اور تہ داری کی اصطلاحیں استعمال کی ہیں۔ اس سلسلے میں حالی لکھتے ہیں:

(غالب) ان کے اکثر اشعار کا بیان ایسا پہلودار واقع ہوا ہے کہ بادی النظر میں اس کے کچھ معنی و مفہوم ہوتے ہیں مگر غور کرنے کے بعد اس میں ایک دوسرے معنی نہایت لطیف پیدا ہوتے ہیں جن سے وہ لوگ جو ظاہری معنی پر قناعت کر

لیتے ہیں لطف نہیں اٹھا سکتے۔

(یادگار غالب: حالی، ص ۱۳۵)

اس لحاظ سے معنی آفرینی اور مضمون آفرینی دونوں علیحدہ علیحدہ اصطلاحیں ہیں۔ شعر میں معنی آفرینی گیارہ صورتوں سے پیدا ہوتی ہے۔ (۱) انشائیہ اسلوب (۲) ایہام (۳) ابہام (۴) استخدام (۵) استتباع (۶) ادماج (۷) تضاد (۸) مراعات النظیر (۹) لہجہ اور قرأت (۱۰) رعایت لفظی (۱۱) مناسبت الفاظ۔ ان صورتوں کو مندرجہ ذیل طریقے سے بیان کیا جا سکتا ہے۔

(۱) شعر میں دو سے زیادہ معنی ہوں (۲) شعر میں جو کچھ بظاہر کہا گیا ہو غور و فکر کے بعد اس کے معنی کچھ اور نظر آئیں (۳) شعر کے دو معنی ہوں اور دونوں ایک دوسرے کی ضد ہوں (۴) شعر میں کئی معنی کا احتمال ہو۔ (۵) شعر میں ایسا لفظ جس کے ایک معنی براہ راست متن سے متعلق ہوں بقیہ معنی کسی اور طرف ذہن کو منتقل کرتے ہوں (۶) شعر میں الفاظ کے معنی متن کے معنی سے کچھ زیادہ معنی رکھتے ہوں معنی کی یہ زیادتی متن کے لحاظ سے نہ ہو۔

اچھا تو تم ایسے تھے دور سے کیسے لگتے تھے

(شارق کیفی)

شعر کے ایک معنی یہ ہیں کہ مخاطب دور سے بہت خوبصورت لگتا تھا لیکن قریب سے دیکھا تو معاملہ بالکل برعکس تھا اس شعر کے دوسرے معنی پہلے معنی کے بالکل متضاد ہو سکتے ہیں یعنی مخاطب دور سے بہت برا دکھائی دیتا تھا لیکن قریب سے دیکھا تو وہ بہت اچھا تھا۔

غم اتنی احتیاط سے ہوتا بھی کیوں نہیں
کھل کر وہ میرے سامنے روتا بھی کیوں نہیں

(سہیل ثاقب)

اس شعر کے ایک معنی یہ ہیں کہ معشوق بہت محتاط ہے اور زیادہ احتیاط رنجیدہ خاطر کرتی ہے اس لیے وہ ایک دن مرے سامنے کھل کر رونے لگا۔ اس شعر میں کیوں نہیں کو سوالیہ انداز میں پڑھنے سے اس شعر کے دوسرے معنی یہ ہوتے ہیں کہ معشوق اتنا محتاط ہے کہ سامنے رنجیدہ خاطر بھی نہیں ہوتا میں نے ایک دن پیش دستی کی تو اس کے نتیجے میں وہ پھوٹ پھوٹ کر رو یا بھی نہیں کیونکہ کھل کر رونے میں بھی کھلنا یعنی بے تکلفی کا عنصر شامل ہوتا ہے۔

کرے گا تو میرے نالوں سے ہمسری بلبل
شعور اتنا تو کر جا کے جانور پیدا

(رجب علی بیگ سرور)

اس شعر میں لفظ "جانور" بلبل کے لیے استعمال کیا گیا ہے لیکن اس لفظ کے سماجیاتی معنی بد تہذیب، بد شعور کے معنی سے جھنجھلاہٹ اور کرختگی کے معنی بھی پیدا ہوتے ہیں۔ یہاں لفظ جانور کو جس زور اور خوبصورتی سے نبھایا گیا ہے اس سے معنی کی نئی کیفیت پیدا ہو رہی ہے۔

یہ ممکن ہے کہ کوئی شعر مضمون آفرینی اور معنی آفرینی دونوں صفات کا حامل ہو لیکن یہ دونوں صفات اپنی نوعیت کے لحاظ سے جدا جدا ہیں۔

رشک شیریں ہے مرا شیریں دہن او فرہاد
تھوک دیوے وہ جہاں ہووے بتاسے پیدا

(نامعلوم)

اس شعر میں مضمون آفرینی ہے۔

ہم بھی منھ میں زبان رکھتے ہیں
کاش پوچھو کہ مدعا کیا ہے

(غالب)

اس شعر میں معنی آفرینی ہے۔ لہجے کی تبدیلی اور "کیا ہے" کی تعبیروں سے کئی معنی پیدا ہوتے ہیں۔

مقصدیت

مقصدیت عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "مراد، مطلب۔" اصطلاح میں شعر میں کسی اخلاقی، سیاسی، سماجی حالت یا صورت حال یا مسئلے کی عکاسی، ان کے سلسلے میں شاعر کا ردعمل اور تاثرات اصلاح، احتجاج، مزاحمت یا کسی نظریہ یا فلسفے کی ترجمانی اور تلقین کرنے کو مقصدیت کہتے ہیں۔ اختر انصاری مقصدیت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> اس (فن پارہ) کی تخلیق ایک مخصوص اور واضح سماجی مقصد کے تحت عمل میں آئے۔

(افادی ادب: اختر انصاری، ص ۴۸)

برہنہ سر ہے تو عزم بلند پیدا کر
یہاں فقط سر شاہیں کے واسطے ہے کلاہ
آئین جواں مرداں حق گوئی و بے باکی
اللہ کے شیروں کو آتی نہیں روباہی

(اقبال)

ان اشعار میں ایک واضح سماجی مقصد، ایک فلسفے اور نظریہ کی عکاسی کی گئی ہے۔

مقطع

مقطع عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''کاٹنے کی جگہ، فرار، ختم۔''
اصطلاح میں غزل کے اس آخری شعر کو مقطع کہتے ہیں جس میں شاعر اپنا تخلص پیش کرتا ہے ۔

قیس جنوں پیشہ کو لا کر فرحتؔ سے ملوانا اک دن   یہ بھی دیوانہ وہ بھی دیوانہ دونوں مل کر رقص کرینگے

(مرتضیٰ فرحتؔ)

اس دور میں یہ شوق بڑی بات ہے انورؔ   غالبؔ کی طرح ہم کو وظیفہ نہیں آتا

(انورؔ بخاری)

مقفٰی غزل

ایسی غزل جس میں وزن کے ساتھ صرف قافیہ ہو، ردیف نہ ہو، مقفٰی غزل کہلاتی ہے ۔

کیا جانے ان پہ کتنے گزرنا ہیں حادثے   شاخوں پہ کھل رہے ہیں جو غنچے نئے نئے
جانکہت بہار کوئی اور کام کر   تجھ سے مشام جہاں کے دریچے نہ کھل سکے
آلکلی حیات کہ اب دور دور تک   صحرا ہے اور میری صداؤں کے سلسلے
صدیوں سے چل رہا ہے یہ انساں اسی طرح   لیکن ہنوز کم نہیں منزل سے فاصلے

(اظہرؔ عنائی)

اس غزل میں ردیف نہیں ہے، صرف قافیہ موجود ہے۔ مقفٰی غزل کو غیر مردف غزل بھی کہتے ہیں۔

مکر شاعرانہ

مکر عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''دھوکا دینا''۔ اصطلاح میں مکر شاعرانہ سے مراد شعر میں مخاطب محبوب سے کوئی ایسی بات کہنا ہے جس میں مخاطب کا فائدہ ہو

لیکن کہی گئی بات میں اصل فائدہ کہنے والے کا ہو۔ ضیاؔ احمد بدایونی مومنؔ کی شاعری کے حوالے سے مکر شاعرانہ کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> مکر سے مراد یہ ہے مومنؔ اپنے مقصد کو اس طریقے سے بیان کرتے ہیں کہ مخاطب کہتا ہے کہ اس میں مومنؔ کا نہیں بلکہ خود میرا فائدہ ہے اس اعتبار سے طنز و مکر ایک حد تک متحد المضمون ہو جاتے ہیں۔ کیونکہ شاعر پیچ سے اپنا مطلب نکالنا چاہتا ہے۔

(مومنؔ کی طنزیہ شاعری: ضیاؔ احمد بدایونی، مشمولہ مطالعہ مومنؔ، مرتبہ ساحل احمد ص ۱۱۵ تا ۱۱۶)

ضیاؔ احمد بدایونی نے مذکورہ اقتباس میں طنز اور مکر کو ایک کر دیا ہے حالانکہ ان دونوں میں بہت بڑا فرق ہے۔ طنز کنایہ کے پیرائے میں غلط بات کا دل کو چھیدنے والا اظہار ہے جبکہ مکر فریب سے اپنا مقصد حاصل کرنا ہے یہ دونوں اظہار کے علیٰحدہ علیٰحدہ انداز ہے جن کی شناخت مخصوص لہجہ ہے ۔

منظور ہو تو وصل سے بہتر ستم نہیں   اتنا رہا ہوں دور کہ ہجراں کا غم نہیں

(مومنؔ)

اس شعر میں شاعر کا مقصد وصل کی چاہت ہے لیکن وہ اپنے محبوب سے وصل کی بات کو سیدھے نہ کہہ کر اس کی عادت و اطوار کے بموجب اس سے کہتا ہے۔ معشوق کی عادت عاشق پر جور و جفا اس پر ستم کرنے کی ہے، وہ عاشق کو بے سکون کرنا چاہتا ہے۔ شاعر معشوق پر یہ ظاہر کرنا چاہتا ہے کہ وہ اب ہجر آشنا ہو چکا ہے اب تو وصل اس کے لیے ستم کا باعث ہو سکتا ہے۔ اس لیے اب اگر وہ ستم کرنا چاہتا ہے تو وصل کے مواقع فراہم کرے جو شاعر کا اصل مقصد ہے ۔

مانگا کرینگے اب سے دعا ہجر یار کی   آخر تو دشمنی ہے دعا کو اثر کے ساتھ
شعلۂ دل کو ناز تابش ہے   اپنا جلوہ ذرا دکھا جانا
غیروں پہ کھل نہ جائے کہیں راز دیکھنا   میری طرف بھی غمزۂ غماز دیکھنا
ہے دوستی تو جانب دشمن نہ دیکھنا   جادو بھرا ہوا ہے تمہاری نگاہ میں

(مومنؔ)

مندرجہ بالا تمام اشعار مکر شاعرانہ کی مثال ہیں۔

مناسبت الفاظ

مناسبت عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "باہم لگا ہونا، ایک صورت کا ہونا"۔ مناسبت تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں شعر میں معنی کو واضح، بہتر اور چست طریقے سے ادا کرنے کے لیے ایک لفظ کا دوسرے لفظ سے باریک سے باریک لغوی فرق اور معنوی فضا کے ساتھ ایک دوسرے کی پشت پناہی کرنے کو مناسبت الفاظ کہتے ہیں۔ مناسبت الفاظ کی تعریف کرتے ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

> مناسبت کی تعریف یہ ہے کہ الفاظ ایسے ہوں جو معنی کو ادا کرنے کے لیے ناگزیر نہ ہوں لیکن ان کے ذریعہ معنی میں تہ داری اور بیان میں چستی پیدا ہو سکے۔
>
> (شعر شور انگیز جلد ۳: شمس الرحمٰن فاروقی، ص ۳۷۴)

مسعود حسن رضوی ادیب مناسبت الفاظ کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> جو لفظ ظاہر میں ہم معنی ہوتے ہیں وہ بھی اثر میں یکساں نہیں ہوتے مثلاً جیل، زنداں کے معنی ایک ہیں جو خیالات لفظ جیل کے ساتھ وابستہ ہیں وہ زنداں کے ساتھ نہیں۔۔۔۔رزاق، قہار، غفار، خلاق ان سب لفظوں سے خدا مراد ہے مگر ہر لفظ سے خدا کی ایک صفت ظاہر ہوتی ہے اس لیے اگر کوئی خدا سے رحم کی التجائیں کرے کہ یا قہار رحم کر تو ظاہر ہے کہ یہ طرز ادا کس قدر نامناسب ہوگا۔
>
> (ہماری شاعری معیار و مسائل: مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۸۴)

خوش صورتوں سے کیا کروں میں آشنائی اب مجھ کو تو ان دنوں میں میسر درم نہیں
(قائم)

اس شعر میں شاعر کا زیادہ زور درم پر ہے لیکن اس لفظ کی مناسبت سے کوئی لفظ شعر میں بیان نہیں کیا گیا ہے اس لیے اس شعر میں مناسبت الفاظ نہیں ہے ؎

کبھی خوش بھی کیا ہے دل کسی رند شرابی کا بھڑا دے منھ سے منھ ساقی ہمارا اور گلابی کا
(درد)

حسرت موہانی اس شعر کے سلسلے میں لکھتے ہیں:

> پہلے مصرع میں مضمون رندی و بیبا کی کی مناسبت سے مصرعہ ثانی میں لگا دے کی جگہ بھڑا دے لکھا ہے خوب لکھا ہے ؎

اٹھتے ہی تیری بزم سے اٹھا یہ غلغلہ بہتوں کا دل کشاکش محفل میں رہ گیا
(درد)

> کشاکش محفل کے لحاظ سے غلغلہ بہت مناسب واقع ہوا ہے ؎

فصل گل سے لوٹیے کیفیت میخانہ آج دولت ساقی سے مالا مال ہے پیمانہ آج
(آتش)

> فصل بہار کے تذکرے میں ساقی کے ساتھ لبریز کے بجائے پیمانے کو مالا مال لکھنا موزوں ہے۔
>
> (محاسن سخن: حسرت موہانی، ص ۵۱)

سیماب اکبر آبادی مناسبت الفاظ کی مثالوں سے وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

حال تو نامہ بر مرا تو نے اسے سنا دیا یہ بھی تو کچھ بتا مجھے اس نے جواب کیا دیا
(ارشد بدایونی)

> اصلاح: حال تو راز داں مرا تو نے اسے سنا دیا
>
> توجیہ: نامہ بر خط پہنچاتا ہے حال نہیں سناتا اس لیے نامہ بر کو راز داں بنا دیا ہے

ڈھونڈتی تھی جفائے یار اک ستم نصیب کو چرخ ستم شعار نے میرا پتہ بتا دیا
(ارشد بدایونی)

اصلاح: ڈھونڈ رہی تھیں آفتیں ایک بد نصیب کو گردش روزگار نے میرا پتہ بتا دیا

> توجیہ: جفائے دوست، ایک ستم نصیب اور چرخ ستم شعار، یہ سب الگ الگ چیزیں تھیں جن کا ایک دوسرے سے کوئی تعلق نہ تھا۔۔۔اب آفتیں، بد نصیب، اور گردش روزگار سب ایک دوسرے سے وابستہ ہیں۔
>
> (دستور الاصلاح: سیماب اکبر آبادی، ص ۹۸)

مندرجہ بالا اشعار میں معنی تو بغیر مناسبت کے ادا ہو گئے تھے لیکن شعر اور معنی کی چستی

مناسبت الفاظ کے بعد ہی پیدا ہوئی ہے

وہ اک جلتا بجھتا ستارہ سا کچھ — ادھر سے ہوا ہے اشارہ سا کچھ
(طالب رامپوری)

ہم کو ولیوں کے مراتب سے نوازا جاتا — کاش ماں باپ کے حق ہم سے ادا ہو جاتے
(منظر واحدی)

وہ ساری باتیں بھی احباب ہی سے کہتا ہوں — مجھے حریفوں کو جو کچھ سنانا ہوتا ہے
(اسعد بدایونی)

مندرجہ بالا اشعار میں مناسبت الفاظ کو ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔

شمس الرحمن فاروقی کے مطابق رعایت لفظی اور مناسبت الفاظ میں فرق یہ ہے کہ رعایت لفظی کے التزام سے شعر میں معنی کے ایک سے زیادہ قرینے پیدا ہوتے ہیں اس کے نہ ہونے سے شعر کے معنی پر کوئی فرق نہیں پڑتا۔ مناسبت کے التزام سے شعر میں چستی پیدا ہوتی ہے اس کے نہ ہونے سے شعر میں معنی تو ادا ہو جاتے ہیں لیکن ایک ڈھیلا پن باقی رہتا ہے اور معنی کمزور پڑ جاتے ہیں ۔

میں وہ پژمردہ سبزہ ہوں کہ ہو کر خاک سے سرزد — یکایک آگیا اس آسماں کی پائمالی میں
(میر)

اس شعر میں سرزد اور پائمالی میں رعایت لفظی ہے یعنی سر اور پائے مال یعنی پیروں کا مال، خاک اور آسمان میں، پژمردہ اور خاک میں مناسبت لفظی ہے۔

موڈ

موڈ انگریزی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''کیفیت مزاج۔'' نفسیات کی اصطلاح میں کچھ وقت کے لیے ابتدائی جذبات کے ٹھہراؤ کو موڈ کہتے ہیں ۔ موڈ کی وضاحت کرتے ہوئے اختر رضی لکھتے ہیں:

عام حالات میں جذبے کی میعاد بہت تھوڑی ہوتی ہے غصے کی مدت

زیادہ سے زیادہ دو دن تک پائی گئی ہے اور جذبات جو کافی دیر تک باقی رہیں ان میں خواہ غصے کا جذبہ ہو یا کوئی اور جذبہ اس کے اس طرح برقرار رہنے کو موڈ کہتے ہیں۔

(جذبات: اختر رضی، ص ۲۹)

غزل کی اصطلاح میں پوری غزل میں مضمون و معنی کے مجموعی جذباتی تاثر کو موڈ کہتے ہیں اس سلسلے میں عبادت بریلوی لکھتے ہیں:

غزل کے اشعار ایک مخصوص کیفیت اور موڈ کے زیر اثر تخلیق کیے جاتے ہیں اس لیے اس میں ربط اور یہی ہم آہنگی کا پیدا ہونا یقینی ہے۔

(غزل اور مطالعہ غزل: عبادت بریلوی، ص ۲۳)

کسی کا درد ہو دل بیقرار اپنا ہے — ہوا کہیں کی ہو سینہ فگار اپنا ہے
ہو کوئی فصل مگر زخم کھل ہی جاتے ہیں — سدابہار دل داغدار اپنا ہے
بلا سے ہم نہ پئیں میکدہ تو گرم رہے — بقدر تشنگی رنج خمار اپنا ہے
جو شاد پھرتے تھے کل آج چھپ کے روتے ہیں — ہزار شکر کہ غم پائدار اپنا ہے
اسی لیے یہاں کچھ لوگ ہم سے جلتے ہیں — کہ جی جلانے میں کیوں اختیار اپنا ہے
(ناصر کاظمی)

اس غزل میں ہمدردی اور غم کا ملا جلا موڈ محسوس کیا جا سکتا ہے۔

موزونیت

موزوں عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''جچا تلا ہوا، مناسب۔'' اصطلاح میں ایسے کلام کو موزوں کہا جاتا ہے جو کسی عروضی وزن پر پورا اترتا ہو اور جو اپنی اس خاصیت کی وجہ سے نثر سے ممتاز ہو۔ موزونیت ترنم کا ایک حصہ ہے جو الفاظ میں موسیقی کا عنصر پیدا کرتی ہے۔ اس سلسلے میں مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

کلام کے موزوں ہونے کے یہ معنی ہیں کہ وہ ایسے ٹکڑوں میں تقسیم کر دیا

جائے جن کو ادا کرتے وقت آواز میں ایک خوبصورت تسلسل یا ترنم پیدا ہو جائے اور جن میں باہم ایک لذت بخش تناسب اور توازن ہو۔

(ہماری شاعری معیار و مسائل: مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۴۲)

موزونیت کی وضاحت کرتے ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

موزوں تحریر وہ ہے جس میں کسی وزن کا باقاعدہ التزام پایا جائے یعنی ایسا التزام جو دہرائے جانے سے عبارت ہو... ناموزوں تحریر وہ ہے جس میں وزن کا باقاعدہ التزام نہ ہو۔ اگرچہ ممکن ہے کسی ناموزوں تحریر میں اکا دکا فقرے کسی باقاعدہ وزن پر پورے اترتے ہوں لیکن جب تک یہ باقاعدہ وزن یا باقاعدہ اوزان دہرائے نہ جائیں گے یا ان میں ایسی ہم آہنگی نہ ہوگی جو دہرائے جانے کا بدل ہو سکے تحریر ناموزوں رہے گی۔

(شعر غیر شعر اور نثر: شمس الرحمٰن فاروقی، ص ۲۱)

موزوں تحریر وہ ہوتی ہے جس میں ایک صوتی اتار چڑھاو زیر و بم پایا جاتا ہے اور جس میں مصرع لفظاً یا الفاظ کے ساکن اور متحرک ایک وقفے کے بعد یا فوراً دہرائے جاتے ہیں۔ مثلاً یہ جملہ تم گھر نہ آئے۔ اس جملے کے الفاظ تم میں ''ت'' متحرک ''م'' ساکن ہے۔ گھر میں ''گھ'' متحرک ''ر'' ساکن ''ن'' متحرک آئے میں ''ا'' متحرک ''ا'' ساکن ہے۔ ''ء'' متحرک ''ے'' ساکن ہے۔ اس جملے میں ساکن اور متحرک ایک ہی سے تناسب میں ایک وقفے کے ساتھ دہرائے گئے ہیں اس لیے یہ جملہ موزوں ہے اس کے برعکس یہ جملہ ''ارے بھائی تم گھر نہ آئے ہو'' ارے میں الف متحرک ''ر'' متحرک ''ے'' ساکن ہے بھائی میں ''بھ'' متحرک ''الف'' ساکن ''ء'' متحرک ''ی'' ساکن ہے اور باقی حروف پہلے جملے کے بموجب ہی متحرک ساکن ہیں۔ یہ جملہ غیر موزوں ہے کیونکہ اس میں ''نہ'' ایک ایسی جگہ واقع ہو رہا ہے جہاں اس کی ضرورت نہیں ہے۔ اگر اس جملے کو یوں پڑھا جائے ''ارے بھائی تم گھر آئے ہو'' تو جملہ موزوں ہو جائے گا یا اس جملہ کو ''ہو'' کے بغیر یوں پڑھا جائے ''ارے بھائی تم گھر نہ آئے'' تو یہ جملہ موزوں ہو جائے گا۔ کسی تحریر کو صرف عروضی ارکان فاعلاتن، مستفعلن وغیرہ کے وزن پر ہونے کی وجہ سے موزوں نہیں کہا جا سکتا بلکہ اس کلام میں عروضی بحروں کا سا آہنگ ہونا لازمی امر ہے۔

حادثہ مجھ سے کیوں ہوا منسوب   شام سے میں تو اپنے گھر میں تھا

(حسان آفندی)

یوں بھی ملا ہے ان کی طلب سے وفورِ شوق   جیسے کسی چراغ کی لو سے ہوا ملے

(واحد القادری)

مرنے کی دل میں آئے تو رستہ دکھائے دے   ایسا مکاں بناؤ کہ دریا دکھائی دے

(محمد علوی)

یہ اشعار موزوں ہیں کیونکہ ان میں ایک عروضی آہنگ پایا جاتا ہے۔

موسیقیت

موسیقی عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''راگ گانے کا علم۔'' موسیقی ایک آہنگ کا نام ہے جو آوازوں کی موزوں ترتیب سے تشکیل پاتا ہے۔ غزل کی اصطلاح میں ایسے کلام کو موسیقی سے منسوب کیا جاتا ہے جس کو پڑھ کر یا سن کر گانے کا لطف حاصل ہو۔ ہر باوزن شعر میں موسیقی کا عنصر پایا جاتا ہے۔ اس سلسلے میں مولانا شبلی نعمانی لکھتے ہیں:

شاعری میں موسیقی بھی پائی جاتی ہے۔ جو شعر موسیقی اور خوش نوائی سے الگ ہوگا شاعری کے مرتبے سے گھٹا ہوا ہوگا... حافظ اکثر غزلوں کی بحریں ایسی رکھتے ہیں جو موسیقی سے مناسبت رکھتی ہیں شعروں کے ارکان اور ان کے ٹکڑے ایسے لاتے ہیں جو تال اور سم کا کام دیتے ہیں۔

(شعر العجم جلد دوم: مولانا شبلی نعمانی، ص ۲۸)

شاعری کے اوزان اور موسیقی کے اوزان الگ الگ ہوتے ہیں لیکن اس کے باوجود ان میں ایک نقطۂ اتصال ہوتا ہے۔ ہر وزن کی غزلیں موسیقی کے لیے کارآمد نہیں ہو سکتی بلکہ کچھ مخصوص بحریں ہیں جو موسیقی کے اوزان سے ہم آہنگ ہوتی ہیں۔ کوئی شعر چاہے گایا جا سکے یا نہ گایا جا سکے لیکن ہر عروضی وزن میں موسیقی کا عنصر ضرور پایا جاتا ہے۔ لیکن جسے شعری موسیقیت کہا جاتا ہے اس میں غنائیت و ترنم کا عنصر مزید شامل ہوتا ہے۔ موسیقی سے متصف شعر میں

بھر پور اور دھیمے جذبے کی کارفرمائی کے ساتھ الفاظ کا دروبست فن موسیقی سے ہم آمیز ہوتا ہے۔ اس طرح شاعری میں موسیقی کی تین قسمیں متعین کی جاسکتی ہے۔ (الف) موزونیت (ب) ترنم (ج) غنائیت

عام طور سے ترنم اور غنائیت کو موسیقیت کہا جاتا ہے۔

موشح غزل

موشح غزل ایسی غزل کو کہا جاتا ہے جس میں پابند غزل کی ہیئت میں ایک مصرع میں تین حصے ہوتے ہیں اور ہر حصہ میں پابند غزل کی طرح ردیف وقافیہ کا التزام ہوتا ہے۔ مصرع کا پہلا حصہ تیسرے حصہ کے ساتھ مل کر دوسرے حصہ کے ہم وزن ہو جاتا ہے۔ دوسرا حصہ جداگانہ طور پر مکمل غزل ہوتا ہے۔ اسی طرح پہلا اور تیسرا حصہ مل کر جداگانہ غزل ہو جاتے ہیں۔ موشح غزل کے مصرع کا پہلا اور تیسرا حصہ دوسرے حصہ کی لغوی توسیع ہوتا ہے۔ موشح غزل کے موجد اسلم حنیف ہیں ؎

دل ربا ہے صبا کا اگر ارادہ تو کیف بیکراں ہو جا
پھرتا کیوں بھٹکتا ہے جادہ جادہ تو خواب دلبراں ہو جا
ہے یہ سچ لوگ اپنے ارادے سے لکھ دیں گے شاعروں کی بستی ہے
سن ذرا رکھ نہ اوراق دل کو سادہ تو وقف امتحاں ہو جا

(اسلم حنیف)

مہمل

مہمل عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''چھوڑا ہوا، ترک کیا گیا، بے کار، بے معنی لفظ، بے ہودہ۔'' مہمل علم معانی اور علم صرف کی اصطلاح ہے جو اردو میں عربی و فارسی

زبانوں کے ذریعے رائج ہوئی۔ علم صرف کی اصطلاح میں مہمل ایسے غیر منقوط حروف کو کہا جاتا ہے جن کے ہم شکل منقوط حروف بھی ہوتے ہیں جیسے ''س'' مہمل حروف ہے اس حرف کا ہم شکل منقوط حرف ''ش'' ہے۔ مہمل اور غیر منقوط میں فرق یہ ہے کہ مہمل حروف کے لیے ہم شکل نقطے دار حروف کی شرط ہے جبکہ غیر منقوط کے لیے ایسی کوئی شرط نہیں ہے اس سلسلے میں فتح محمد خاں لکھتے ہیں:

بے نقط حروف جن کی صورت کا کوئی نقطے دار حرف بھی ہو۔

(مصباح القواعد: فتح محمد خاں، ص ۱۹)

علم صرف کی اصطلاح میں مہمل ایسے لفظ کو بھی کہا جاتا ہے جو کسی معنی کے لیے وضع نہیں کیا گیا ہو بلکہ موضوع لہ کے قافیے کے طور پر واقع ہو جیسے ''چلتا ولتا'' میں ولتا بے معنی لفظ ہے۔

علم معانی کی اصطلاح میں مہمل ایسے شعر کو کہا جاتا ہے جس کے مجموعی معنی تصور پذیری کے عمل سے عاری ہوں یعنی شعر بحر وزن قافیہ الفاظ اور نحوی ساخت کے اعتبار سے درست ہو لیکن اس میں جو بات بیان کی گئی ہو اس سے کسی مربوط تصور اور صورت حال کا علم حاصل نہ ہو۔ مہمل شعر اور خیالی شعر میں فرق یہ ہے کہ کسی مضمون کا عام اور مروجہ حقیقت کے خلاف ہونا خیالی شعر ہے لیکن قاری اس شعر کے مضمون سے کچھ سوچ سکتا ہے۔ جبکہ مہمل شعر کے مضمون سے قاری میں سوچنے کی تحریک پیدا نہیں ہوتی۔ یعنی مہمل شعر میں الفاظ کا منطقی نتیجہ ظاہر نہیں ہوتا۔ کسی شعر پر مہمل ہونے کا حکم اس صورت میں واقع ہوتا ہے جب شعر میں استعمال ہونے والے تمام الفاظ، تراکیب اشاروں اور علامتوں سے بھر پور واقعیت کے بعد بھی کسی صورت حال کا علم نہیں ہوتا۔ ''دودھ کالا ہوتا ہے'' یہ ایک مہمل جملہ نہیں ہے۔ اس جملے کے معنی کو صحیح و غلط کہا جا سکتا ہے۔ اس کے برعکس یہ جملے ''دودھ کے بندر میں کالا رنگ ہے۔ نیلے آسمان کے اوپر بند رہے'' یہ مہمل جملے ہیں۔ ان کے معنی کو نہ تو صحیح کہا جا سکتا ہے نہ غلط۔ شاعری کی تنقید میں مہمل کی اصطلاح دو معنی کی حامل ہے (۱) شعر سے کسی مربوط تصور کا علم نہ ہو (۲) موقع اور محل کے لحاظ سے شعر کے معنی سے کوئی علم حاصل نہ ہونا۔ تذکروں کی تنقید میں مہمل کی اصطلاح معنی اول کے لیے استعمال کی گئی ہے قدرت اللہ شوق عشق کے ذکر میں لکھتے ہیں:

عشرت کا نخل سرو چمن سے بھی ہے بلند   انصاف کرو یارو نہیں تاڑ میں تڑبنگ

خداوند کہ چہ معنی ارادہ نمودہ است ایں چنیں شخص مہمل گو تا حال

بنظر نیامدہ وقابل زیارت است

(طبقات الشعراء: قدرت اللہ شوق، ص ۶۴)

غالب ہرگوپال تفتہ کو تحریر کردہ ایک خط میں لکھتے ہیں:

لاز کیا، موتیا کیا چھپانہ کر روز نہار نہ کرو یعنی کیا نہ کرو؟ اب جب تمہیں

کہو کہ صاحب ذکر نہ کر جب کوئی جانے ورنہ کبھی جانا نہیں جاتا کہ ذکر کرو.....وہ

بیان کا لفظ رسیوں سے اور زنجیروں سے ان چاروں لفظوں سے ربط نہیں پاتا

مطلع لکھو قطعہ کہو ترجیع بلند کہو یہ مصرع معنی دینے کا نہیں، مہمل محض ہے۔

(خطوط غالب: مالک رام، ص ۴۸)

پہلی صورت کی مثال ؎

ٹوٹی دریا کی کلائی زلف الجھی بام میں   مورچہ مخمل میں دیکھا آدمی بادام میں

(ناسخ)

پہلے تو روغن گل بھینس کے انڈے سے نکال   پھر دوا جتنی ہے کل بھینس کے انڈے سے نکال

(عبدالقادر چیف)

مچھلیاں تیرتی ہیں کارواں پہ   گھوڑے اسکوٹروں کے دیوانے

(بشیر بدر)

مہمل کی دوسری صورت میں شعر اپنے محل سے جدا ہوتا ہے جیسے مندرجہ ذیل شعر کو

مرثیے کا شعر کہہ کر پڑھا جائے ؎

آرام سے وہی ہیں جو پھریں خدا سے منھ   دیکھو ہے مرغ قبلہ نما اضطراب میں

(ناسخ)

اگر یہ شعر لغت یا مرثیے وغیرہ میں واقع ہوتا تو یہ شعر مہمل ہو جاتا۔

نازک یا باریک خیال

باریک خیال سے مراد یہ ہے کہ کسی شے کا انتہائی دور بینی سے مطالعہ کر کے اس حقیقت کو واضح کرنا جو بغیر دور بیں نظر کے دکھائی نہ دے۔ باریک خیال کی وضاحت کرتے ہوئے مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

اس سے مراد یہ ہے کہ خیال سطحی نہ ہو بلکہ انسانی فطرت کے گہرے

مطالعہ اور کائنات کے وسیع مشاہدے کا نتیجہ ہو۔

(ہماری شاعری معیار و مسائل: مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۴۰)

نازک خیال احساس اور تمدن کی ترقی کے سبب ہوتا ہے بقول شبلی نعمانی جب قوم کا تمدن ابتدائی حالت میں ہوتا ہے تو وہ نہایت کرخت اور تیز خوشبوئیں پسند کرتا ہے، کم درجہ کی خوشبو سے حظ اٹھانا ان کی حد سے باہر ہے لیکن ترقی یافتہ تمدن میں عطر اور گلاب کی نازک خوشبو بھی دماغ پر گراں گزرتی ہے ؎

تپش دل جو بڑھی ہوش کا پردہ سرکا   بے خودی میں نظر آئی تری تصویر مجھے

(اثر لکھنوی)

اب عشق کو درکار ہے اک عالم حیرت   کافی نہ ہوئی وسعت میدان تمنا

(غالب)

کہاں کہاں دل مشتاق دید نے یہ کہا   وہ چمکی برق تجلی وہ کوہ طور آیا

(داغ)

مندرجہ بالا اشعار میں خیال کی نزاکت اور باریکی کو ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔

نازک خیالی

نازک خیالی ایک تنقیدی اصطلاح ہے جو اردو میں فارسی زبان کے ذریعے رائج ہوئی۔ اصطلاح میں نازک خیالی دو غیر متعلق مسلم حقیقی واقعات میں عقلی یا حواسی مشابہتی رشتے

کو تلاش کرنے سے عبارت ہے جن کی بنیاد پر کوئی ایسی بات کہی جاتی ہے جو بدیہی تصورات کے بموجب ناممکن الوقوع لگتی ہے لیکن ایک واقعے کی صداقت سے دوسرے واقعے کی صداقت کے امکان روشن ہوتے ہیں۔ قدیم فارسی تذکروں میں نازک خیالی کی اصطلاح کائنات اور خارجی مظاہر میں غور وخوض کرنے اور ذات کی اصلیت اور حقیقت تک رسائی حاصل کرنے کے مفہوم میں استعمال کی گئی ہے۔ یعنی پس پردہ اشیاء کی معرفت حاصل کرنا نازک خیالی ہے۔ مولوی غیاث الدین نازک خیالان کے معنی بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

نازک خیالان۔ ف۔ عارفان وفکر کنندگان در صنائع حق تعالیٰ

(غیاث اللغات)

فارسی تذکروں میں نازک خیالی کے مفہوم کے لیے خیال باریک، نازک بندی، نزاکت، نازک سخن، نازک معنی یا باریک بینی کی اصطلاحیں بھی استعمال کی گئی ہیں۔ دراصل فارسی شاعری میں نازک خیالی، دبستان عراقی کا خاصہ ہے جس کے تحت وجود میں آنے والی شاعری فلسفیانہ، متصوفانہ اور عرفانی خیالات وتصورات پر قائم ہے۔ یعنی فلسفہ وتصوف کے کسی نکتے کی بنیاد پر کوئی ایسی بات کہنا جو بظاہر سمجھ میں آنے والی نہ ہو لیکن غور وتامل کے بعد اس بات کی حقیقت کے امکان روشن ہو جائیں۔ اس کے برعکس سبک ہندی کی نازک خیالی عجیب و غریب دعووں کو خیالی منطق کے ذریعے ثابت کرنے سے عبارت ہے۔ سترہویں صدی کے فارسی تذکروں میں مذکورہ دونوں طرز ہائے ادا کے لیے نازک خیالی کی اصطلاح استعمال کی گئی ہے۔ افضل سرخوش، شوکت بخاری کے ذکر میں لکھتے ہیں:

(شوکت بخاری) بسیار نازک خیال وصاحب تلاش ومعنی بود واست

(کلمات الشعراء: افضل سرخوش، ص ۶۱)

اردو تذکروں میں بھی نازک خیالی کی اصطلاح مذکورہ دونوں معنی میں برتی گئی ہے لیکن اکثر تذکرہ نگاروں نے اس اصطلاح کو سبک ہندی کے لیے استعمال کیا ہے۔ مصحفی واجد کے ذکر میں لکھتے ہیں:

(واجد) بطور شوکت بخاری سمند خیالش بہ طرف معنی بندی و
نازک خیالی عطف عنان نمودہ۔

(ریاض الفصحاء: مصحفی، ص ۳۷)

شیفتہ ناسخ کے ذکر میں لکھتے ہیں:

(ناسخ) نازک خیال ودر تلاش مضمون تازہ ومعنی سیراب حس۔

(گلشن بیخار: شیفتہ، ص ۲۲)

محمد حسین آزاد نازک خیالی کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

شعراء نے مستعمل استعاروں سے بچنے کے لیے استعارہ در
استعارہ نکالا اور ایک ایجاد دلپذیر تصور کر کے نازک خیالی نام رکھا۔

(نیرنگ خیال: آزاد، ص ۲۱-۲۰)

عبدالحی نازک خیالی کو بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

(مومن وغالب) ان دونوں کے طرز ادا میں ایک خاص بات اور بھی
ہے کہ اکثر موقعوں پر مضمون کے بعض اجزا کو چھوڑ جاتے ہیں۔ یہ شاعری کا ایک
نازک پہلو ہے۔

(گل رعنا: عبدالحی، ص ۵۲)

آزاد، عبدالحی، نجم الغنی خاں اور دیگر ناقدین کی آراء کی روشنی میں نازک خیالی کے سلسلے میں مندرجہ ذیل تین نکات سامنے آتے ہیں (۱) نازک خیالی دور از کار تشبیہات و استعارات پر مبنی ہوتی ہے (۲) نازک خیالی میں وقت اور پیچیدگی ہوتی ہے (۳) نازک خیالی میں مضمون کے درمیانی اجزاء مقدر ہوتے ہیں۔ ان تمام امور کا محاکمہ کرتے ہوئے نیر مسعود نے نازک خیالی کی واضح اور قابل قبول تعریف بیان کی ہے۔ اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

کسی حقیقت کو جس واسطے سے بیان کیا گیا ہے اس کا اس حقیقت
سے تعلق بہت خفیف اور بعید ہے۔ بہ الفاظ دگر نازک ہے۔ نازک خیالی کا
دارومدار تعلق کی اس نزاکت پر ہے اور یہ تعلق جب نامحسوس حد کو پہنچنے لگے تو
نازک خیالی کی سرحدیں خیال بندی سے مل جاتی ہیں۔

(اردو شعریات کی اصطلاحیں: نیر مسعود، مشمولہ سوغات، ۱۹۹۷ء، ص ۳۲۲)

سبک عراقی اور نازک خیالان کے لغوی معنی کے اعتبار سے یہ مزید کہا جا سکتا ہے کہ نازک خیالی میں مضمون کی بنیاد علمی اور فلسفیانہ وغیرہ امور پر ہوتی ہے جبکہ خیال بندی میں

مضمون کی بنیاد استعارہ اور محاورہ پر ہوتی ہے۔ تجریدی عمل دونوں جگہ یکساں ہوتا ہے، دونوں جگہ وجہ شبہ یا وجہ جامع عقلی دلیل اور واسطوں پر مبنی ہوتا ہے۔

کرۂ خاک ہے گردش میں تپش سے میری — میں وہ مجنوں ہوں جو زنداں میں بھی آزاد رہا

(مومنؔ)

اس شعر میں متکلم کی تپش سے کرۂ خاک کا گردش میں ہونا خیالی بات ہے لیکن شعر کے مضمون کی بنیاد اس متصوفانہ نکتے پر ہے جس کی رو سے کائنات کی حرکت کا سبب عشق ہے اور عشق عاشق کی صفت ہے چونکہ متکلم عاشق ہے اس لیے کائنات متکلم کی وجہ سے گردش میں ہے اور جب کائنات متکلم کی وجہ سے گردش میں ہے تو اس کا زنداں میں آزاد ہونا بھی ثابت ہے۔

ایک دم گردش ایام سے آرام نہیں — گھر میں ہیں تو بھی ہیں دن رات سفر میں پھرتے

(مومنؔ)

اس شعر میں "زمین و کائنات کا متحرک ہونا" مضمون کی بنیاد ہے۔ چونکہ زمین متحرک ہے اور حرکت سفر ہے اور گھر زمین پر ہے۔ اس لیے گھر میں بھی سفر ہے۔

ناہمواری

ناہمواری فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "برابر نہ ہونا۔" ناہمواری تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں فنی اور جمالیاتی معیاروں کے بموجب کلام میں ایک شعر کے انتہائی بلند اور عمدہ ہونے اور دوسرے شعر کے انتہائی پست اور گھٹیا ہونے کو ناہمواری کہتے ہیں۔ بعض اشعار فنی اعتبار سے بلند ہوتے ہیں لیکن جمالیاتی اعتبار سے پست ہوتے ہیں یا جمالیاتی اعتبار سے بلند ہوتے ہیں اور فنی اعتبار سے کم ہوتے ہیں۔ عبدالسلام ندوی ناہمواری کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

قدماء کے کلام میں سخت ناہمواری پائی جاتی ہے مثلاً ایک غزل میں ایک

شعر نہایت بلند اور دوسرا شعر نہایت پست ہوتا ہے ایک شعر کی زبان نہایت شیریں، لطیف اور نرم ہوتی ہے اور دوسرے میں فحاشی بدزبانی پائی جاتی ہے۔

(شعرالہند جلد دوم: عبدالسلام ندوی، ص ۱۷)

آیا جو گھر سے اپنے وہ شوخ پان کھا کر — کی بات ان نے کوئی سو کیا چبا چبا کر

میرؔ بیمار ہوئے عشق میں ہم جس کے سبب — اسی عطار کے لونڈے سے دوا لیتے ہیں

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام — آفاق کی اس کارگہ شیشہ گری کا

دور بیٹھا غبار میرؔ اس سے — عشق بن یہ ادب نہیں آتا

(میرؔ)

مندرجہ بالا اشعار میں سے اول الذکر دو شعر نہایت پست اور آخر الذکر بلند اشعار ہیں۔

کلام کی ناہمواری کو رطب و یابس (ٹھنڈا، گرم) یا پست و بلند بھی کہتے ہیں۔ ناہمواری کی دو قسمیں بیان کی جاسکتی ہیں۔ (۱) خیالات کی ناہمواری: یعنی ایک شعر میں پست خیال ہو دوسرے میں بلند (۲) بیان کی ناہمواری: یعنی ایک شعر کی بندش چست استعارات و تشبیہ موزوں ترین ہوں اور دوسرا شعر اس لحاظ سے پست ہو۔

نثری غزل

ایسی غزل جس کے اشعار میں کسی عروضی وزن کا التزام نہ رکھا گیا ہو، جس میں صرف داخلی شعری آہنگ اور شعریت کا لحاظ موجود ہو نثری غزل کہلاتی ہے۔ نثری غزل میں مصرعوں کی برابری مصرعوں کے تحریر میں جگہ گھیرنے پر مبنی ہوتی ہے یعنی ایک مصرع جتنی جگہ میں لکھا جائے دوسرا مصرع بھی تقریباً اتنی ہی جگہ میں آئے۔

کالی اور سفید نسلوں کے لوگ — دونوں ایک ہی خاندان کے افراد ہیں

آؤ ہم خود کو وسعتوں سے جوڑ دیں — فاصلے محدود ذہنوں کی ایجاد ہیں

(ظفر صہبائی)

گھر سے باہر نیلی مچھلیاں سرخ فاختائیں، سنہری گلہریاں اچھی لگتی ہیں

لیکن گھر پر ہر مرد یہی چاہتا ہے کہ اس کی بیوی ایک عورت ہو
(بشیر بدر)

نثری غزل میں وزن کے علاوہ تمام پابند غزل کے لوازمات موجود ہوتے ہیں۔

ندرت

ندرت عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''کم یابی، اکیلا، انوکھا، عجب، قلیل۔'' ندرت تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں شعر میں مضمون، انداز بیان، لفظیات کے ذریعہ ایسا انوکھا پن پیدا کرنا ندرت کہلاتا ہے جو شاعری میں اس سے قبل مفقود ہو۔ ندرت کے لیے شعری فضا اور شعری روایت کے دائرہ میں محصور ہونا ضروری امر ہے یعنی شعری روایت کے خمیر سے ہی انوکھی بات پیدا کرنا ندرت ہے۔ شمس الرحمن فاروقی لکھتے ہیں:

> ندرت ایک اضافی اصطلاح ہے جو چیز میرے لیے بڑی نادر ہے آپ کے لیے معمولی ہو۔
>
> (شعر غیر شعر اور نثر: شمس الرحمن فاروقی، ص ۵۶)

میر کی شاعری کے حوالے سے سید عبداللہ لکھتے ہیں:

> میر کے انداز کی ایک خاص بات طرفگی اور ندرت ہے۔ ان کا ذہن ہر چند کے زندگی کی تمام باتوں اور عام فہم طرز بیان کو ترجیح دیتا ہے مگر طریق اظہار میں روش عام سے الگ ہو کر وہ پرانے مضمون کو نیا لباس پہنانے کے لیے طرفہ اور نادر پیرائے اختیار کرتے ہیں۔
>
> (نقد میر: سید عبداللہ، ص ۳۲)

ندرت کے ذیل میں فاروقی کی اس رائے سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا جس کی وجہ یہ ہے کہ اسلوب کا انوکھا پن شعری مزاج اور روایت کے تناظر میں عقلی پیرائے میں ثابت کیا جا سکتا ہے ؎

ہمارے ذہن میں اس فکر کا ہے نام وصال   کہ گر نہ ہو تو کہاں جائیں ہو تو کیوں کر ہو
(غالب)

تجلی نہ ہو جس میں کوئی جھونکا نہیں آتا   خوشبو کا مسافر کبھی تنہا نہیں آتا
(انور بخاری)

راستہ یوں تو یہ کیا لگتا ہے   مڑ کے دیکھو تو پتہ لگتا ہے
(احمد محفوظ)

مذکورہ اشعار کے اسلوب کی ندرت کو ثابت کیا جا سکتا ہے۔

نرگسیت

نرگس فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''آنکھ کی شکل کا ایک پھول۔'' نرگسیت نفسیات کی اصطلاح ہے جو اردو میں انگریزی زبان کے ذریعے رائج ہوئی۔ نفسیات کی اصطلاح میں نرگسیت خود پرستی اور خود پسندی کی کشمکش (Complex) سے عبارت ہے۔ جس میں فرد کی جنسی کشش کا محور خود اس کا جسم ہوتا ہے۔ اس کشمکش سے ہر آدمی دوچار ہوتا ہے۔ اردو شعری تنقید میں شاعر کا اپنی ذات کو ہی خیر و شر اور حسن و عشق کا منبع سمجھنا اور جذبات کو ہی اصل حقیقت سمجھتے ہوئے عشق کو خارجی حسن سے بے نیاز کر لینا نرگسیت کہلاتا ہے۔ یعنی انتہائی دروں بینی اور خود پرستی کہ خود کو ہی مجسم حسن و عشق سمجھ کر خود سے محبت کرنا نرگیست ہے۔ یوسف حسین خاں نرگسیت کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ایک یونانی خوبصورت نوجوان نے جب اپنا عکس پہلی بار پانی میں دیکھا تو وہ اپنے ہی عکس پر فدا ہو گیا اور تالاب میں ڈوب کر مر گیا اہل یونان کا خیال ہے کہ اس تالاب میں سے آنکھ والا ایک پھول پیدا ہوا جو آج تک کائنات کا تماشائی ہے یونانی نوجوان نرگس کے نام پر یورپ کی مختلف زبانوں میں نرگسیت کی اصطلاح رائج ہوئی ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ آرٹسٹ اپنی ذات کو کائنات کا حوالہ قرار دے۔ اس اصول کے حامیوں میں انتہائی دروں بینی اور انفرادیت پائی جاتی ہے اور جس طرح وہ اپنی ذات کو مصدر خیر و شر تصور کرتے ہیں اسی طرح خالص حسن بھی خیال کرتے ہیں ان کے نزدیک محبوب صرف تخیل کا کرشمہ ہے اور اس سے زیادہ کچھ نہیں اصل حقیقت اپنا جذبہ ہے اس کا تعلق کسی خارجی شے سے نہ ہو۔
>
> (اردو غزل: یوسف حسین خاں، ص ۸۹)

نرگسیت اور دروں بینی میں فرق یہ ہے کہ دروں بینی ذات کا مطالعہ و مشاہدہ ہے۔ نرگسیت میں ذات کے حسین ہونے اور اس سے عشق کرنے پر زور ہوتا ہے۔ اس لیے شاعر اپنے آپ کو خارجی محرکات سے آزاد کر لیتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں نرگسیت انتہا درجے کی دروں بینی ہے۔ شاعری میں سلیم اختر اور احمد فراز کے مطابق نرگسیت کی ادنیٰ مثال تعلّی ہے جس میں شاعر معاصرین کے مقابلے میں اپنی برتری اور عظمت کا اظہار کرتا ہے۔ غزل میں نرگسیت اور دروں بینی کا اظہار زیادہ ہوتا ہے اس لحاظ سے غزل کو واردات قلبی اور داخلی تجربات کا بیان کہا جاتا ہے۔ اس سلسلے میں سید شبیہ الحسن لکھتے ہیں:

> غزل میں نرگسیت اس لازمی مقدار سے زیادہ موجود ہوتی ہے جو ہر انسان میں پائی جاتی ہے مگر یہ مقدار اتنی وافر نہیں ہوتی ہے کہ اسے مرض قرار دیا جا سکے۔ غزل میں نرگسیت دروں بینی کی راہ سے داخل ہوتی ہے اور پھر لہو کا ایک ایک جزو بن کر بدن میں دوڑ جاتی ہے۔
>
> (تنقید و تحلیل: سید شبیہ الحسن، ص ۵۶)

سلام سندیلوی نے اپنی کتاب ''اردو شاعری میں نرگسیت'' میں زمانہ قدیم سے لے کر جدید غزل گو شعراء کے یہاں نرگسیت کے عمل دخل کو واضح کیا ہے۔

سرو و لب جو، لالہ و گل، نسرین و سمن ہیں غنچے سے
دیکھو جدھر اک باغ لگا ہے اپنے رنگیں خیالوں کا
(میرؔ)

خزاں نہ تھی چمنستان دہر میں کوئی
خود اپنا ضعف نظر پر دہ بہار ہوا

بھرے ہوئے ہیں نگاہوں میں حسن کے جلوے
یہ کیا مجال جہاں میں ہوں اور بہار نہ ہو
(جگرؔ)

میرے مذاق شوق کا اس میں بھرا ہے رنگ
میں خود کو دیکھتا ہوں کہ تصویر یار کو
(اصغرؔ)

میں آئینہ ہوں گے موسموں کے منظر کا
سدا بہار ہے گلزار میرے اندر کا
(حسانؔ آفندی)

مندرجہ بالا اشعار میں نرگسیت کو ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔

نزاکت جذبات

نزاکت جذبات سے مراد یہ ہے کہ شاعر دوسروں کے جذبات و احساسات کو اس طرح بیان کرے کہ جیسے وہ اس کے اپنے ہوں یعنی شاعر کے بیان سے ایسا لگے کہ اس نے بالفعل اس چیز کا تجربہ کیا ہے جب کہ حقیقت اس کے برعکس ہو۔ دوسرے وہ جذبات بھی نازک کہلاتے ہیں جو معمولی سے خارجی تحرک کے محتاج ہوتے ہیں، مثلاً خوشبو کا احساس تسکین بخش اور پر مسرت ہوتا ہے لیکن اگر خوشبو کا احساس طبیعت پر گراں گزرے اور اضمحلال کی کیفیت سے دوچار کر دے تو یہ جذبات و احساسات نازک ہو جاتے ہیں۔ نازک جذبہ کی وضاحت کرتے ہوئے جے۔ ایف۔ اسٹویٹ لکھتے ہیں:

> ایک عامی کے نزدیک عشق، ہمدردی نازک حسیت یکساں ہیں عشق ایک نازک جذبہ ہے۔ یہ جذبہ نازک نہیں کہ ایک محفل میں سب لوگ ملول ہیں تو ملول ہو جانا اور خوشی میں خوش ہو جانا۔ نازک جذبہ وہ ہے کہ دوسرے شخص کی حسیت میں داخل ہونا اور اس دوسرے کی طرف سے کام کرنا یہ سمجھ کے کہ وہ ہماری حسیات ہیں۔ ہمدردی اور نازک جذبہ میں فرق ہے۔
>
> (مبادی علم النفس: جے۔ ایف۔ اسٹویٹ: مترجم محمد ہادی، ص ۱۹۵)

شاعری خصوصاً غزل نزاکت جذبات کی عکاس ہوتی ہے۔ اس کے لیے یہ ضروری نہیں ہے کہ شاعر کسی تجربے سے بالفعل گزرے بلکہ اس کے لیے یہ ضروری ہے کہ دوسروں کے تجربات ان سے زیادہ گہرائی و گیرائی سے محسوس کرے اور بیان کرے۔

دوزخ بھی ایک جلوۂ فردوس حسن ہے
جو اس سے بے خبر ہیں وہی ہیں عذاب میں
(اصغرؔ)

محبت تھی چمن سے لیکن اب یہ بے دماغی ہے
کہ موج بوئے گل سے ناک میں آتا ہے دم میرا
(غالبؔ)

خنجر چلے کسی پہ تڑپتے ہیں ہم امیرؔ
سارے جہاں کا درد ہمارے جگر میں ہے
(امیرؔ مینائی)

ریاض خیر آبادی کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ انہوں نے زندگی میں کبھی شراب نہیں چکھی لیکن شراب کے سب سے عمدہ مضمون ریاض کے یہاں ملتے ہیں جو نازک جذبات و احساسات کے اعلیٰ نمونے ہیں ؂

میکدے میں پاؤں رکھتے ہی کھنا کا سا ہو — جام تو سالم نظر آتے ہیں توبہ ہو تو ہو
کسی بھٹی میں کبھی کچے گھڑے کی پی تھی — ڈھل گیا حشر کا دن جب کہیں نشہ اترا
(ریاض)

نسائیت

نساء عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''عورتیں۔'' اصطلاح میں عورتوں کے جذبات واحساسات وخیالات، ان کے انداز فکر اور ان کے لہجے کو شعر میں ظاہر ہونے کو نسائیت کہتے ہیں یعنی شاعرات کی غزلوں میں عورت پن کا اظہار نسائیت ہے۔ اس سلسلے میں بشیر بدر لکھتے ہیں:

> جدید غزلوں میں عورتوں کی کہی ہوئی غزلوں میں واضح اور خوشگوار تبدیلی کے آثار نظر آتے ہیں اب عورتوں کے کہے ہوئے اچھے نمونوں میں عورت پن نظر آنے لگا ہے۔ اب عورت ماں، بیوی، محبوبہ، کنواری لڑکی کے روپ میں اپنی غزل کے اشعار میں جھلکنے لگی ہے۔
>
> (آزادی کے بعد کی غزل کا تنقیدی مطالعہ: بشیر بدر، ص ۳۴۵)

نسائیت اور ریختی میں فرق یہ ہے کہ ریختی مرد شاعروں کے کلام میں غیر سنجیدہ عورت پن سے عبارت ہے جبکہ نسائیت عورتوں کے کلام میں سنجیدہ عورت پن کی خصوصیت ہے ؂

تم تو کبھی نہ سوئے تھے آج تک مرے بغیر — رات یہ کیا غضب ہوا کس نے تمہیں سلا دیا
(زاہدہ حنا)

میں اتنے سانپوں کو رستے میں دیکھ آئی تھی — کہ تیرے شہر میں آئی تو مجھ کو ڈر نہ لگا
(پروین شاکر)

دل میں ہے ملاقاتوں کی خواہش کی دبی آگ — مہندی لگی ہاتھوں کو چھپا کر کہاں رکھوں
(کشور ناہید)

تم پاس نہیں ہو تو عجب حال دل — یوں ہے جیسے کہ کچھ رکھ کے کہیں بھول گئی ہوں
(ادا جعفری)

مذکورہ اشعار میں عورتوں کا مخصوص لہجہ، ان کے جذبات واحساسات، ان کے سوچنے سمجھنے کا ڈھنگ، ان کی مخصوص تزئین وآرائش وغیرہ تمام چیزیں موجود ہیں۔

نشان

فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''علم فوج کا، جھنڈا لشکر کا، فرمان بادشاہ کا۔'' نشان تنقیدی اصطلاح ہے جو اردو میں انگریزی زبان کے ذریعے رائج ہوئی۔ نشان انگریزی ادب کی اصطلاح Sign کا ترجمہ ہے۔

اصطلاح میں نشان ایسی شے کو کہا جاتا ہے جو کسی دوسری شے، واقعے، تصور یا حالت کے ہونے یا نہ ہونے کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ نشان اپنی موجودگی سے دوسرے کی موجودگی کو ظاہر کرتا ہے، دوسرے کی موجودگی کا یہ اظہار کسی مخصوص رشتے اور تعلق کی بنا پر ہوتا ہے۔ جان ہاسپرس نشان کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ایک شے الف ایک دوسری شے ب کا نشان اس وقت بنتی ہے جب الف ایک مخصوص طریقے سے ''ب'' سے منسلک ہو۔
>
> (فلسفیانہ تجزیہ: جان ہاسپرس، ترجمہ رشید، ص ۱۵)

نشان تین قسم کے ہوتے ہیں۔

(۱) **فطری نشان:** ایسے نشانات کو کہا جاتا ہے جو خارجی عالم میں موجود ہوتے ہیں اور ایک وقوعے کے بعد دوسرے وقوع کا ہونا فطرت کے قانون کے مطابق ہوتا ہے۔ انسانی عقل صرف ان کو دریافت کرتی ہے جیسے بادل کا ہونا بارش کی نشاندہی کرتا ہے۔

(۲) **مصنوعی نشان:** ایسے نشانات کو کہا جاتا ہے جس میں انسانی عقل دو مختلف وقوعوں کو ایک معنوی رشتے میں منسلک کرتی ہے۔ جیسے اسکول کی گھنٹی بجنا چھٹی ہونے کا نشان ہے۔

(۳) **روایتی نشان:** ایسے نشانات کو کہا جاتا ہے جن میں روایت اور فطرت دونوں

طرح کا عنصر پایا جاتا ہے یعنی روایتی نشان مصنوعی نشان ہوتے ہیں لیکن کثرت استعمال سے فطری نشان کے مشابہ ہو جاتے ہیں۔ جیسے زبان اور الفاظ۔

(۴) **مشابہتی نشان:** ایسے نشانات کو کہا جاتا ہے جن میں حواسی و عقلی دونوں طرح کی نسبت ہوتی ہے۔ جیسے بورڈ پر آڑھی ترچھی لکیریں کھینچ کر راستے کی خرابی کو بتایا جائے۔

علامت اور نشان میں فرق یہ ہے کہ نشان اپنی موجودگی سے کسی احساس، توقع یا کسی دسری شے کو سمجھا جاتا ہے۔ اور علامت کے بارے میں سوچا جاتا ہے۔ اس سلسلے میں جان ہاسپرس لکھتے ہیں:

> گوشت کو دیکھتے ہی کتے کے منھ سے رال ٹپکنے لگتی ہے اور بعد میں لفظ گوشت ہی اس کے منھ میں رال لے آتا ہے لفظ گوشت کتے کے لیے ایک نشان ہے کیونکہ جب ہم یہ لفظ کہتے ہیں تو وہ گوشت کی توقع کرنے لگتا ہے مگر انسانوں کے لیے لفظ گوشت علامت کی طرح کام کرتا ہے کیونکہ اس لفظ کو سننے سے عام طور پر ہم گوشت کی توقع نہیں کرتے۔
>
> (فلسفیانہ تجزیہ: ہاسپرس، ترجمہ شیدا، ص ۱۸)

نشان دوسری شے کا قائم مقام ہوتا ہے جبکہ علامت تصورات کی نمائندگی کا ایک طریقہ ہے۔ نشان، تصویر، نقشہ، شبیہ، الفاظ یا کوئی بھی شے ہو سکتی ہے جو دوسرے کے وجود اور اس کی خاص شناخت کا احساس دلاتی ہے۔ علامت کے لیے نشان کا ہونا ضروری ہے لیکن ہر نشان علامت نہیں ہوتا ہے۔ سوزین لینگر کے مطابق عام نشانیاتی عمل میں تین چیزیں لازمی ہوتی ہیں۔ موضوع، نشان اور معروض۔ جبکہ عمل تعبیر میں چار چیزیں ہوتی ہیں موضوع، علامت، تصور اور معروض۔ میدان جنگ میں جھنڈا دوسرے لشکر کی موجودگی کا نشان ہے جبکہ جھنڈے سے مادر وطن کے وقار اور مخصوص مقاصد کی نمائندگی مراد لینا علامت ہے۔ نشان میں دال و مدلول اور علت و معلول کا رشتہ ہوتا ہے جبکہ علامت میں ایسا کوئی رشتہ نہیں ہوتا ہے۔

نشان اور اشارے میں فرق یہ ہے کہ نشان کسی امر کی طرف ذہن کو منتقل کرتا ہے اور اشارہ انتقال ذہن سے کچھ کرنے کی ہدایت دیتا ہے جیسے دھواں آگ کا نشان ہے اور دھویں سے بچاؤ کی ہدایت حاصل کرنا اشارہ ہے۔ اس لیے اکثر نشانیاتی عمل میں اشاراتی عمل شامل ہوتا ہے۔

نشان اور استعارے میں فرق یہ ہے کہ استعارے کے لیے مشابہتی رشتے کا ہونا لازمی ہے۔ استعارہ معنی میں زور پیدا کرنے کے لیے ہوتا ہے جبکہ نشان بدل ہوتا ہے جو ایک شے خاص کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ لیکن بعض ناقدین نے استعارے اور نشان کے محدود معنی کی وجہ سے دونوں کو ایک دوسرے کا مترادف قرار دیا ہے حالانکہ ان دونوں میں فرق ہے۔ ریاضی کی علامتیں، علامتیں نہیں ہیں بلکہ نشان ہیں۔ جو کسی خاص تصور کے معنی کی نشاندہی کرتے ہیں۔ پلس کے نشان اور جوڑنے کے تصور میں کوئی مشابہت نہیں ہے۔ جبکہ شیر اور بہادر آدمی میں بہادری کی مشارکت اور مشابہت ہے ۔

زخم جب تک بھی رہے گا تازہ   یاد دشمن کو کروں گا میں بھی

(اختر انصاری)

اس شعر میں تازہ زخم کی حیثیت نشان کی ہے جو کہ درد کی کیفیت کی طرف اشارہ کر رہا ہے جبکہ تازہ زخم، زخم کے ہرے ہونے کا استعارہ ہے۔

نشتریت

نشتر فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''فصد کھولنے کا اوزار۔'' اصطلاح میں شعر میں جذبات کی ایک چبھن اور کھٹک کی تاثیر پائے جانے کو نشتریت کہتے ہیں۔ یعنی شعر سے قاری و سامع کو ایسی کیفیت کا احساس ہو جو نشتر کی چبھن میں ہوتی ہے۔ نشتریت سے متصف شعر میں شدید غم و الم، غصے، برہمی وغیرہ کو ضبط و تحمل اور سادگی کے ساتھ اس طرح بیان کیا جاتا ہے کہ اس سے قاری و سامع کے جذبات برانگیختہ نہ ہو کر انہیں ایک مسلسل لگاتار اور دیرپا رہنے والے جذبات کی چبھن اور کھٹک محسوس ہو اور شعر کی کیفیت اور تاثیر دیرپا ہو۔ ایسے اشعار پر تاثیر سوز و گداز کے حامل ہوتے ہیں۔ نشتریت پر روشنی ڈالتے ہوئے حسرت موہانی لکھتے ہیں:

> جس طرح تلوار کی کاٹ نشتر سے کہیں بڑھ کر ہوتی ہے اسی طرح شکوہ الفاظ و مضمون لطیف مل کر اکثر سودا کو بڑھا دیتے ہیں لیکن جس طرح جراحت خنجر کا اثر دیرپا نہیں ہوتا کیونکہ شمشیر کا زخمی دم بھر میں ختم ہو جاتا ہے اور خلاف اس کے نشتر کا زخم

اگر چہ بڑا نہیں ہوتا پھر بھی اس کی خلش دیر تک رہتی ہے اسی طرح شعر میر کی کھٹک دل کو تڑپاتی ہے اور مدتوں تک تڑپاتی رہتی ہے۔

(تذکرہ شعراء، حسرت موہانی، ص ۵۹)

نشتریت سے متصف شعر میں لہجہ دھیما، آہنگ دبا دبا سا، الفاظ وخیالات سادہ مگر گہرے، رعایت ومناسبت، جذبات شدید مگر ان کے بیان میں آہستگی اور شعر میں ندرت ہوتی ہے یعنی ایسی کیفیت ہوتی ہے جو رہ رہ کر قاری کو متاثر کرتی ہے۔

کیسا چمن کہ ہم سے اسیروں کو منع ہے — چاک قفس سے باغ کی دیوار دیکھنا
دل سے اٹھتا کہ جاں سے اٹھتا ہے — یہ دھواں سا کہاں سے اٹھتا ہے
گور کس دل جلے کی ہے یہ فلک — شعلہ اک صبح یاں سے اٹھتا ہے
میرے رونے کی حقیقت جس میں تھی — ایک مدت تک وہ کاغذ نم رہا

(میر)

ہلکی ہلکی سی جو سینے میں جلن باقی ہے — غالباً دل میں کوئی زخم کہن باقی ہے

(سعید رامش)

نغز گوئی

نغز عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''اچھا، عجیب، نادر''۔ نغز گوئی تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں نغز اس پر تاثیر کلام کو کہا جاتا ہے جس میں کائنات کے وا ہے اور صفات کی بوقلمونی کے سحر سے باہر نکل کے حقیقت مطلق کے فہم وادراک اور عرفان حیات کا حصول شامل ہوتا ہے۔ ایسا کلام صوفیانہ سوز وگداز کا حامل ہوتا ہے اور اس میں حیات وکائنات کی رمز کشائی ہوتی ہے۔ شعر نغز میں موضوع اور ہیئت دونوں اہم ہوتے ہیں۔ بہترین تشبیہ واستعارے یا مبالغہ سے کوئی شعر نغز کے درجے میں نہیں پہنچتا بلکہ اس کے لیے موضوع کا لطیف ترین اور بلند ہونا بھی لازمی ہے۔ بیان کی ندرت اور انوکھا پن، جذبات واحساسات کی گہرائی وگیرائی اور نفس انسانی کی معرفت، نغز گوئی کی شرط اولین ہے۔ نغز گوئی کی وضاحت

کرتے ہوئے پروفیسر محمد حسن لکھتے ہیں:

(صوفیانہ) سوز وگداز گویا تاثیر کلام کی کلید اور نغز گوئی کی بنیاد فراہم کرتے ہیں۔ نغز گوئی محض مضمون آفرینی نہیں ہے بلکہ جمالیاتی کیفیت کی ایسی باز آفرینی ہے جس پر فن کار کی شخصیت کی مہر ہو اور وہ روش عام سے ہٹ کر اس کیفیت میں انوکھا پن پیدا کرے۔۔۔ فن یہاں محض حقائق کی وفادارانہ عکاسی نہیں رہ جاتا بلکہ احساس اور تخیل کے ذریعے نئے فنی حقائق کی تشکیل اور ان کے باطنی عرفان اور ان کے درمیان نئے رشتوں کی بازیافت بن جاتا ہے۔

(مشرق ومغرب میں تنقیدی تصورات کی تاریخ، محمد حسن، ص ۱۷۲)

بلند شاعری محض ہیئت سے وجود میں نہیں آتی اس کے لیے موضوع شرط ہے، اور موضوع شعر سے باہر ہوتا ہے۔ اس کا تعلق اخلاقیات، مذہبیات وغیرہ سے ہوتا ہے۔ ایلیٹ بھی عظیم شاعری کے لیے موضوع کو اہمیت دیتا ہے۔ اردو میں ترقی پسند ناقدین کے علاوہ محمد حسن عسکری وغیرہ ناقدین بھی موضوع کی اہمیت کے قائل ہیں لیکن جدید ناقدین ہیئت کو موضوع پر فوقیت دیتے ہیں، موضوع ان کے نزدیک زیادہ اہمیت کا حامل نہیں اس لیے شمس الرحمٰن فاروقی ایلیٹ کے آدھے قول کے قائل ہیں۔

کس کو معلوم کہ ہم حسن شناسان ازل — کتنے اوہام سے گزرے تو یقیں تک پہنچے

(روش صدیقی)

ہوں مشت خاک پر فیض پریشانی سے صحرا ہوں — نہ پوچھو میری وسعت کی زمیں سے آسماں تک

(اقبال)

نفس مضمون

نفس مضمون اردو شاعری کی تنقیدی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں نفس مضمون شاعر کا وہ اصلی مفہوم یا اس کی کیفیت کہلاتی ہے جس کی وجہ سے شعر کے مختلف اجزاء ایک دوسرے سے منسلک ہو کر ایک وحدت کو قائم کرتے ہیں۔ یعنی کسی مضمون کا خاص اثر یا مقصد جو پورے شعر پر حاوی ہوتا ہے نفس مضمون کہلاتا ہے۔ یوسف حکیم چشتی نفس مضمون کو بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

سلاست اور روانی کو نفس مضمون کی خاطر قربان کر دیا جائے اس
کے بغیر دریا کوزے میں کیسے سما سکتا ہے۔

(شرح بال جبریل: یوسف سلیم چشتی، ص ۲۸)

وہ میرے حال پہ رویا بھی مسکرایا بھی   عجیب شخص ہے اپنا بھی اور پرایا بھی
(انس معین)

اس شعر کا نفس مضمون معشوق کی تلون مزاجی کے سبب پیدا ہونے والی عجیب کیفیت ہے۔ نفس مضمون اور مرکزی خیال میں فرق یہ ہے کہ مرکزی خیال مجرد چیز ہے اور نفس مضمون تجریدی۔ نفس مضمون کی وجہ سے ہی مرکزی خیال قائم ہوتا ہے۔

نقص

عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "کمی، کم ہونا، کم کرنا۔" نقص عروض اور بلاغت کی اصطلاح ہے جو اردو میں عربی و فارسی زبانوں کے ذریعے رائج ہوئی۔

عروض کی اصطلاح میں نقص عربی الاصل مرکب زحاف کو کہا جاتا ہے جو رکن مفاعلتن میں عصب اور کف زحافات پر مشتمل ہوتا ہے یعنی مفاعلتن میں پانچویں حرف کے مقام پر واقع سبب ثقیل عل کا متحرک لام عصب سے ساکن ہو جاتا ہے اور کف زحاف سے اس رکن کا ساتواں حرف نون ساقط ہو جاتا ہے۔ اس طرح مفاعلتن مفاعلت بروزن مفاعیل ہو جاتا ہے۔ طوسی، نجم الغنی خاں، سحر اور ڈاکٹر کمال احمد صدیقی نے نقص زحاف کی مذکورہ تعریف بیان کی ہے لیکن میر شمس الدین فقیر نے زحاف نقص کو اضمار اور طے سے مرکب بیان کیا ہے جو رکن متفاعلن سے مختص ہے۔ اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

نقص آنست متفاعلن مضمر را مطوی کنند یعنی چہارم ساکن او را اسقاط نما یند دریں حال متفعلن میماند و منقول بمفتعلن می گردد ایں نیز خاص بحر کامل است۔

(حدائق البلاغت: فقیر، ص ۱۴۱)

طوسی اور دیگر ناقدین کے نزدیک متفاعلن کی فرع متفعلن زحاف خزل سے حاصل ہوتی ہے اس لیے فقیر کی مذکورہ تعریف قابل قبول نہیں ہے۔ نقص ایک عام زحاف ہے جو بحر وافر سے مختص ہے۔

بلاغت کی اصطلاح میں نقص شعر کی ایسی کمی کو کہا جاتا ہے جس کا احساس ذوق سلیم کو حاصل ہوتا ہے۔ یعنی کسی شعر میں فنی اور عروضی اصولوں کی پابندیوں کے باوجود شعر میں تکمیلیت کی کمی کا احساس نقص ہے۔ اس کی دو صورتیں ہیں۔ (۱) نقص روانی (۲) نقص معانی

نقص روانی: شعر کی ایسی کمی کو کہا جاتا ہے جس کے تحت کوئی لفظ یا الفاظ شعر میں اپنی حرکات و سکون کے لحاظ سے غلط مقام پر واقع ہوتے ہیں۔ جس کی وجہ سے شعر کی روانی مجروح ہو جاتی ہے۔

جانے اب کون آیا بستی میں   سارے دروازے بند ہوتے ہیں
(عزیز بقائی)

اس شعر کے پہلے مصرع میں دوسرے مصرع کے لحاظ سے روانی کا نقص ہے اگر پہلے مصرع کو مندرجہ ذیل ترتیب میں کر دیا جائے تو یہ نقص دور ہو جائے گا۔

جانے بستی میں کون آیا ہے   سارے دروازے بند ہوتے ہیں

نقص معانی: شعر کی ایسی کمی کو کہا جاتا ہے جس کے تحت شعر کے کسی لفظ یا جملے کے معنی کسی ایسے معنی کی طرف راجع ہوتے ہیں جو موضوع کے تصور کے لحاظ سے مکمل نہیں ہوتے۔

نقص اور اغلاط میں فرق یہ ہے کہ اغلاط مروجہ اصولوں کی خلاف ورزی سے عبارت ہے جبکہ نقص تمام اصول و ضوابط کی پابندیوں کے بعد پیدا ہوتا ہے۔

نقل

عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "ایک جگہ سے دوسری جگہ جانا، ایک جگہ سے دوسری جگہ لے جانا، مجازاً کسی چیز کا نمونہ بنانا اور لکھنا"۔ نقل فلسفے، قواعد، عروض اور بلاغت کی اصطلاح ہے جو اردو میں عربی و فارسی اور انگریزی زبانوں کے ذریعے رائج ہوئی۔

قواعد وعروض کی اصطلاح میں اصول کے مطابق دو الفاظ میں دوسرے حرف کی حرکت پہلے حرف پر لانے کو نقل کہتے ہیں۔ نقل کا یہ عمل پہلے لفظ میں الف شامل ہونے کی صورت میں ہوتا ہے۔ جس کو تلفظ اور تقطیع میں ساقط کر دیا جاتا ہے۔

مجھ سے مرے گنہ کا حساب اے خدا نہ مانگ　　آتا ہے داغ حسرت دل کا شمار یاد
(غالب)

اس شعر میں لفظ ''اے'' میں ''الف'' کی حرکت ''ب'' پر منتقل ہو گئی ہے اور شعر کی تقطیع اور تلفظ میں ''حساب اے'' ''حسابے'' ہو گیا ہے۔

بلاغت کی اصطلاح میں نقل ایسے سرقۂ غیر ظاہر کو کہا جاتا ہے جس کے تحت ایک شاعر دوسرے شاعر کے خاص مضمون ومعنی کو اخذ کر کے ان کو دوسرے موقع یا دوسرے محل میں بیان کرتا ہے۔ نقل میں معنی ومضمون یکساں ہوتے ہیں صرف محل میں تبدیلی ہوتی ہے۔ کمال الدین واعظ کاشفی نقل کو بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> آں است کہ شاعر معنی ومفہوم شعر دیگری را با کلمات وتعبیر ہای خود باز گوکند۔
>
> (مشمولہ واژہ نامہ ہنر شاعری: میمنت میر صادقی، ص ۱۳۵)

اردو میں نجم الغنی خاں نے سلخ والمام یا نقل کو ایک زمرے میں رکھا ہے جبکہ کاشفی نے ان دونوں اصطلاحوں میں فرق کیا ہے۔ کاشفی کے مطابق سلخ میں ایک شاعر دوسرے شاعر کے معنی ومفہوم کو اس طرح اخذ کرتا ہے کہ شعر کے تمام الفاظ مکمل طور سے ایک معنی پر دلالت کرتے ہیں۔ یعنی دونوں اشعار میں شعر کی ترکیب اور معنی ومضمون یکساں ہوتے ہیں صرف الفاظ کا فرق ہوتا ہے جبکہ نقل میں شعر کی ترکیب والفاظ اور اس کے محل میں تبدیلی ہوتی ہے، معنی ومضمون یکساں ہوتے ہیں۔ شمس قیس رازی نے بھی نقل کی یہی تعریف بیان کی ہے۔

گلستاں میں جا کر ہر اک گل کو دیکھا　　نہ تیری سی رنگت نہ تری سی بو ہے
(بادشاہ)

جہاں میں پھرا میں مثل صبا　　کسی گل میں بو تیری پاتا نہیں
(شیریں)

ان دونوں اشعار میں شیریں کے شعر میں سلخ ہے۔ جس کی وجہ یہ ہے کہ مضمون ومعنی کے ساتھ شعر کی ترکیب اور بندش بھی یکساں ہے۔

اللہ ری رنگت تری اللہ ری نزاکت　　بوسے سے ہم نے تو کیے ہونٹ ہیں نیلے
(انشا)

لیا تھا ہم نے تصور میں ایک دن بوسہ　　غضب ہے آج تلک نیلگوں ہیں سارے گال
(محسن)

ان دونوں اشعار سے محسن کا شعر انشاء کے شعر کی نقل ہے۔ جس کی وجہ یہ ہے کہ بوسہ لینے سے گالوں کا نیلا ہو جانا دونوں اشعار میں مساوی ہے لیکن ایک جگہ یہ عمل حقیقی طور پر واقع ہوا ہے جبکہ دوسری جگہ یہ عمل تصوراتی نوعیت کا حامل ہے۔

اردو شاعری کی تنقید میں بیسویں صدی کے نصف تک نقل کو ایک معیوب امر سمجھا جاتا تھا جو شاعر کی تخلیقی قوتوں کی معدومیت پر دال تھی۔ امداد امام اثر اوج کی مرثیہ نگاری پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> یہ امر قابل ذکر ہے کہ مرزا اوج کی مرثیہ نگاری بہت کچھ جدت سے خبر دیتی ہے ان کی شاعری نقالی نہیں ہے ہرگز ایسی نہیں ہے کہ سو پچاس عمدہ مراثی سے مرزا صاحب اقتباس مضامین کر کے ایک مرثیہ بنا لیتے ہو۔
>
> (کاشف الحقائق: امداد امام اثر، ص ۳۰۶)

جدید دور میں نقل کو سرقے کے بجائے استفادہ کی حیثیت سے تسلیم کیا جاتا ہے شمس الرحمن فاروقی نے شعر شور انگیز میں میر کے متعدد منقول اشعار کو مستحسن قرار دیا ہے۔ اس مقام پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اگر منقول شعر میں معنی کی ندرت اور زور اصل سے زیادہ ہو جاتا ہے تو ایسی نقل ایک مستحسن عمل ہے اور مضمون آفرینی ہے۔ بصورت دیگر نقل کو اعلیٰ سرقے کے ذیل میں سمجھنا چاہیے۔

فلسفے اور تنقید کی اصطلاح میں نقل انگریزی اور یونانی اصطلاحیں Mimiesis اور Imitation کے ترجمے کے طور پر بیسویں صدی کے نصف میں رائج ہوئی۔

فلسفے کی اصطلاح میں نقل ایسی غیر اصل شے کو کہا جاتا ہے جو اپنی صورت وشکل میں

بمنزلۂ اصل ہوتی ہے۔ افلاطونؔ کے فلسفے کے مطابق موجودہ مادی عالم اعیان کی نقل ہے۔ شاعری مادی عالم کی نقل ہوتی ہے اس اعتبار سے شاعری نقل کی نقل ہے جس کا وجود بے سود ہوتا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ شاعری حقیقت سے تین درجے دور ہوتی ہے۔ ارسطوؔ کے نزدیک بھی شاعری اور تمام فنون لطیفہ نقل سے عبارت ہیں۔ لیکن ارسطو، افلاطونؔ کے عالم اعیان کے تصور کو رد کرتے ہوئے شاعری کو نقل در نقل کے بجائے اصل اور حقیقت کی نقل مانتا ہے۔ ارسطوؔ کے نزدیک موجودہ مادی عالم اصلی اور حقیقی ہے، شاعری اس مادی عالم کی نقل ہوتی ہے جو محسوس عالم کی ادھوری اور نامکمل ہیئتوں میں موجود مثالی ہیئتوں کو ظاہر کرتی ہے۔ ارسطوؔ کے نزدیک شاعری اور دیگر فنون لطیفہ میں فرق و امتیاز نقل و نمائندگی کے ذرائع اور طریقۂ کار کی بنیاد پر قائم ہوتا ہے۔ شاعرانہ نقل میں نغمہ اور موزونیت دو اسباب شامل ہوتے ہیں جبکہ موسیقی فقط موزونیت کی حامل ہوتی ہے۔ شاعرانہ نقل بعض لحاظ سے اصل سے کم تر ہوتی ہے لیکن بعض اعتبار سے اصل سے بہتر ہوتی ہے۔ شیلےؔ نے افلاطونؔ اور ارسطوؔ کے نظریات میں ہم آہنگی پیدا کرتے ہوئے شاعری کو عالم مثال کی بلاواسطہ نقل ثابت کیا ہے۔ شیلےؔ کے نزدیک شاعر تخیل و تخئیل کی مدد سے عالم مثال سے براہ راست تعلق قائم کر لیتا ہے۔ اس لیے شاعری نقل در نقل کے بجائے حقیقت کی نقل ہوتی ہے۔ سر فلپ سڈنی اور ٹیس کے نزدیک بھی شاعری تخیل و تخئیل کی نقل ہے۔ عربی و فارسی شعریات میں ارسطوؔ کا نظریۂ نقل محاکات سے عبارت ہے۔ اردو میں شبلیؔ نعمانی اور عبدالرحمٰن دہلوی نے محاکات کو نقل کے مفہوم میں استعمال کیا ہے۔ اردو میں محاکات و نقل کی تفریق ترقی پسند دور میں کی گئی۔ جہاں نقل کی اصطلاح کو ارسطوؔ کے طربیہ اور حزنیہ کے تصورات کے پس منظر میں حقیقت نگاری اور خارجی و مادی دنیا کی عکاسی کے مفہوم میں استعمال کیا گیا ہے۔

علم منطق کی اصطلاح میں نقل لفظ کے لغوی معنی کو دیگر مفہوم میں استعمال کرنا ہے۔ جیسے نماز بمعنی ادب کو شرع کے معنی میں استعمال کرتا ہے۔

نقل قول

اردو شاعری کی تنقیدی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں حسن و عشق کے پس منظر میں معشوق کے ناز و ادا، شوخی اور جھنجھلاہٹ سے بھرے جملوں اور فقروں کو شعر میں باندھنا نقل قول کہلاتا ہے۔ اس کی دو صورتیں ہوتی ہیں۔ (۱) معشوق کے جملوں اور فقروں کو من و عن نقل کرنا ؎

حشر میں کھینچوں ترا دامن بھلا دیکھوں کہ تو وإں بھی جھنجھلا کر کہے "یوسف علی خاں چھوڑ دے"
(ناظمؔ)

ہزاروں گالیاں وہ دے رو تھے بے خطا مجھ کو جو پوچھا بات کیا ہے جل کے بولے "بات کیا ہوتی"
(محمودؔ رامپوری)

بیان کیے گئے جملوں اور فقروں کو اپنے الفاظ میں باندھنا ؎

کیا جو عرض کہ دل کا شکار لایا ہوں کہا کہ ایسے تو میں روز مار لایا ہوں
(میرؔ)

نقل قول معاملہ بندی کی ایک قسم ہے۔

نمکینی

نمک فارسی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "رونق، لذت، نکھار"۔ "نمکینی" تذکروں کی اصطلاح ہے۔ اصطلاح میں کلام کی صفائی و سادگی کے ساتھ موضوع کے مروجہ لہجے اور ربط کلام میں معمولی خوشگوار اجنبیت اور بیان کی جاذبیت کو نمکینی کہتے ہیں۔ یعنی شعر میں مضمون و خیال غیر معمولی نہ ہو کر بھی شعر میں تاثیر اور لطف کا عنصر ہونا نمکینی ہے۔ علی جواد زیدی نمکینی کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

نمکینی میں اثر، ستھرا پن، سلونا پن، دل کشی، اور مطلق حسن کا احساس

ہوتا ہے یہ تمام خصوصیات لطف کلام اور حسن بیان بھی ہیں۔

(انیس کا نظریۂ فن، علی جواد زیدی، مشمولہ انیس شناسی، مرتبہ گوپی چند نارنگ، ص ۸۷)

شیرینی اور نمکینی میں یہ فرق قائم کیا جا سکتا ہے کہ شیرنی میں الفاظ کا نرم و نازک ہونا اور ترنم و غنائیت کو ایک اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ شیرینی سماعت میں رس گھولتی ہے۔ جس سے شعر روح میں اترتا ہے۔ جبکہ نمکینی میں بلاغت خصوصاً فصاحت کو اہمیت حاصل ہوتی ہے اور لہجہ و انداز بیان میں ایک عمومیت اور سادگی کے ساتھ خوشگوار اجنبیت ہوتی ہے۔ یعنی شعر میں نثری چاشنی کے ساتھ تشبیہ و استعارے کا سادہ استعمال ہوتا ہے۔

نازکی اس کے لب کی کیا کہیے — پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے
میرؔ ان نیم باز آنکھوں میں — ساری مستی شراب کی سی ہے

(میر)

کبھی حسن پردہ نشیں بھی ہو ذرا عاشقانہ لباس
جو میں بن سنور کے کہیں چلوں مرے ساتھ تم بھی چلا کرو

(بشیر بدر)

مندرجہ بالا اشعار میں سے اول الذکر دو شعر نمکینی کی مثال ہیں اور آخر الذکر شیرنی کی۔

نیچرل شاعری

نیچر (Nature) انگریزی زبان کا لفظ ہے۔ جس کے لغوی معنی ہیں ''فطرت، کائنات اپنی تمام خصوصیات اور اشیاء کے ساتھ، اشیاء کو پیدا کرنے کی قوت، اشیاء کی صلاحیت''۔

نیچرل شاعری کی اصطلاح اصلاحی تحریک کے علمبردار حالیؔ، آزادؔ اور اثر نے استعمال کی ہے۔ اصطلاح میں شعر میں عام انسانی فطرت کے مطابق تجربات و خیالات اور زبان و بیان کے استعمال کرنے کو نیچرل شاعری کہا جاتا ہے۔ یعنی ایسے تجربات و احساسات و خیالات کو عام فہم اور بول چال کی زبان میں بیان کرنا جن پر ایک تہذیب کا عام فرد بہ آسانی نیچر اور ان نیچر کا حکم لگا سکے۔ اس لحاظ سے گہرے فلسفیانہ خیالات، باریک بینی، تخیل کی بلند پروازی اور شکوہ الفاظ وغیرہ

امور نیچرل شاعری کے منافی ہیں۔ حالیؔ نیچرل شاعری کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

نیچرل شاعری سے وہ شاعری مراد ہے جو لفظاً و معناً دونوں حیثیتوں سے نیچر یعنی فطرت یا عادت کے موافق ہو لفظاً نیچرل کے موافق ہونے سے یہ غرض ہے کہ شعر کے الفاظ اور ان کی تراکیب و بندش تا بمقدور اس زبان کی معمولی بول چال کے موافق ہو جس میں وہ شعر کہا گیا ہے کیونکہ ہر زبان کی معمولی بول چال اور روزمرہ اس ملک والوں کے حق میں جہاں وہ زبان بولی جاتی ہے نیچر یا سکنڈ نیچر کا حکم رکھتے ہیں۔ شعر کا بیان جس قدر کہ بے ضرورت معمولی بول چال اور روزمرہ سے بعید ہوگا اس قدر ان نیچرل سمجھا جائے گا۔ معناً نیچر کے موافق ہونے سے مطلب یہ ہے کہ شعر میں ایسی باتیں بیان کی جائیں جیسی ہمیشہ دنیا میں ہوا کرتی ہیں یا ہونی چاہیں۔ پس جس شعر کا مضمون اس کے خلاف ہوگا وہ ان نیچرل سمجھا جائے گا۔

(مقدمہ شعر و شاعری: حالیؔ، ص ۱۲۹)

کبھی ہے دھیان عارض کا کبھی یاد مژہ دل کو — کبھی ہے خار پہلو میں کبھی گلزار پہلو میں

(ناسخ)

حالیؔ کے بموجب اس شعر کی زبان نیچرل ہے لیکن اس کے معنی ان نیچرل ہیں جس کی وجہ یہ ہے یہاں عارض کا استعارہ گلزار اور مژہ کا استعارہ خار کیا گیا ہے چونکہ یہ مبالغہ ہے اس میں واقعیت نہیں ہے۔ اس لیے یہ بات ان نیچرل ہے۔ یعنی خار و گلزار پہلو میں نہیں ہو سکتے۔

ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں — اب دیکھیے ٹھہرتی ہے جا کر نظر کہاں

(حالی)

کعبہ کس منھ سے جاؤ گے غالبؔ — شرم تم کو مگر نہیں آتی

(غالب)

حالیؔ و آزادؔ وغیرہ کے نزدیک نیچرل شاعری ہی دراصل اصلی اور حقیقی شاعری ہے۔ حالیؔ کی نیچرل شاعری کی تعریف ۱۸ ویں صدی کے فرانسیسی کلاسکیت پسندوں کے مطابق ہے۔ کلاسکیت پسندوں کے نزدیک ادب میں وہ بات بیان ہونا چاہیے جو فطرت اور صداقت پر مبنی ہو۔ صداقت وہ ہے جس کو عقل تسلیم کرے اور وہ تمام انسانوں میں موجود ہو، اسی عام صداقت کا نام فطرت ہے۔

یعنی ادب صداقت مطلق کا اظہار نہیں بلکہ اس صداقت کا اظہار ہے جس کو عام طور پر لوگ صداقت سمجھتے ہیں۔ اس لحاظ سے ادب کو عام اخلاقی معیار کے مطابق ہونا چاہیے اس میں رسم و رواج کا خیال رکھنا ضروری ہے۔ ادب کو دلکشی کے ساتھ مفید بھی ہونا چاہیے کم سے کم مخرب الاخلاق نہیں ہونا چاہیے۔ کلاسیکت کے مذکورہ اصولوں کے تحت پیدا ہونے والا ادب حقیقت کا عکاس ہے۔ لیکن کلاسکی ادب اور حقیقت پسند ادب میں فرق یہ ہے کہ کلاسکی ادب معاشرتی زندگی کی عکاسی تک محدود نہیں ہے بلکہ فنکار مختلف حقیقتوں میں سے کسی بھی حقیقت کو بیان کرنے کے لیے آزاد ہے۔

فطرت نگاری اور نیچرل شاعری میں فرق یہ ہے۔ فطرت نگاری بغیر کسی تخیلی رنگ و روغن کے حقیقت کو عریاں بیان کرنے کا نظریہ ہے۔ فطرت نگار حقیقت کے تعین کو سائنسی نقطۂ نظر سے دیکھتے ہیں۔ سائنس کی صداقتوں پر انہیں پورا یقین و اعتماد ہے۔ اس لحاظ سے فطرت نگار خدا اور مذہب پر یقین نہیں رکھتے۔ ان کے یہاں اخلاقی اقدار کا فقدان ہے۔ وہ انسان کو حیوان کے روپ میں پیش کرتے ہیں اس لیے انہوں نے فحاشی کی بھرپور حمایت کی اور برائیوں کو کھل کر بیان کیا۔ فرانسی ناول نگار زولا اس رجحان کا سب سے بڑا مؤید ہے۔

وزن

عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''تولنا، اندازہ، تول، بوجھ، فارسی میں بمعنی عزت، وقار، بزرگی۔'' وزن عروضی اصطلاح ہے جو اردو میں عربی و فارسی زبانوں کے ذریعے رائج ہوئی۔ اصطلاح میں کسی بحر کے آہنگ اور اس کی موزونیت کو متعین کرنے اور ناپنے کے لیے مقررہ ریاضیاتی ارکان وزن کہلاتے ہیں۔ وزن شعر کا آہنگ ہے۔ وزن ہی وہ خاصیت ہے جس کی موجودگی میں شعر کو ترنم سے پڑھا جا سکتا ہے اور جس کی موجودگی میں کوئی تحریر موزوں ہوتی ہے۔ عبدالرحمٰن وزن کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> وزن ایسے الفاظ کا مجموعہ ہے جس میں لے ہوتی ہے کہ وہ راگ بن سکے
> راگ کو بول کی ضرورت نہیں لیکن بول کو شعر و نظم کے لیے وزن کی ضرورت ہوتی ہے۔
> (مراۃ الشعر: عبدالرحمٰن، ص ۱۶)

دریچے کا پٹ کھلا　　　اور کوئی باہر آیا
یار تم گھر نہیں آئے　　　ہم نے تمہارے واسطے پھول رکھے تھے

مندرجہ بالا جملوں میں وزن نہیں ہے اس لیے ان میں گانے کی سی کیفیت نہیں ہے۔
ان کے برعکس مندرجہ ذیل اشعار ؎

آپ سجدوں کی اجازت بھی تو دیں　　　کہہ دیا نہ کہ خدا مانیں گے
(سعید راحمٰن)

جہاں بھی چاہو وہاں سجدۂ نماز کرو　　　خلوص دل کی ضرورت ہے بندگی کے لیے
(عزیز بقائی)

خود کو ذرہ بتانا چھوڑ دیا　　　کیونکہ وہ آنکھ میں کھٹکتا ہے
(نوید قیصر)

موزوں ہیں ان اشعار میں وزن موجود ہے ؎

نہ کھینچ اے شانہ ان زلفوں کو یاں سودا کا دل اٹکا　　　اسیر ناتواں ہے یہ نہ دے زنجیر کو جھٹکا
(سودا)

وزن

مفاعیلن	مفاعیلن	مفاعیلن	مفاعیلن
ن کھینچے شا	ن ان زلفو	ک یا سودا	ک دل اٹکا
اسیرے نا	تواہے یہ	ن دے زنجی	رکو جھٹکا

کسی شعر کے وزن میں حرفوں یا الفاظ کی تعداد کو ملحوظ نہیں رکھا جاتا ہے بلکہ بحر کے ارکان کے مطابق دونوں مصرعوں میں ساکن کے مقابل ساکن اور متحرک کے مقابل متحرک لایا جاتا ہے جیسا کہ اوپر کی مثال سے واضح ہے۔

شعری اوزان موسیقی کے اوزان سے مستخرج ہوتے ہیں لیکن شعری اوزان اور موسیقی اوزان میں فرق ہے۔ شعری اوزان حرف اور لفظ کے ذریعے صوت کی ناپ تول کرتے ہیں جبکہ موسیقی کے اوزان صوت کے ذریعے حرف و لفظ کو اپناتے ہیں۔ شعری اوزان میں ریاضی کی منطق زیادہ ہوتی ہے۔ جبکہ موسیقی کے اوزان میں دوسرے قسم کی ریاضی ہوتی ہے۔ مثلاً ایک شعر یا غزل کئی راگوں میں گائی جا سکتی ہے لیکن کئی راگوں کا وزن موسیقی ایک

نہیں ہوتا ہے۔ شعری اوزان لے پر قائم ہوتے ہیں لیکن موسیقی کی لے اور شعری وزن کی لے مختلف ہوتی ہے۔ جیسے کہروے کے وزن دھا دھا دھن نا۔ تا تا تن نا۔ میں بحر کامل متفاعلن کی غزل گائی جا سکتی ہے۔ اس لحاظ سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ شعری اوزان موسیقی کے اوزان سے مشابہت ضرور رکھتے ہیں لیکن یہ دونوں اوزان منفرد اور قائم بالذات ہیں۔ شعری وزن کی دو قسمیں ہوتی ہیں۔

(۱) وزن حقیقی

وزن حقیقی ایسے وزن کو کہا جاتا ہے جو عروضی قاعدوں اور بحور کے مطابق ہوتا ہے۔ وزن حقیقی میں حرکات وسکنات میں موزوں ریاضیاتی اور منطقی مناسبات ہوتی ہے۔ ذوق سلیم اور موزونیت کے احساس کے ساتھ ایک بحر سے متعدد وزن حقیقی مستخرج ہوتے ہیں۔ وزن حقیقی کا دارومدار موسیقی کی مجرد لے پر قائم ہوتا ہے

پہلے ہی کہا تھا کہ میاں کھاؤ گے دھوکا   ہر شخص تو اس شہر میں سرور نہیں ہوتا

(سرور الہدیٰ)

ریزہ ریزہ کر دیا اندر ہی اندر کاٹ کر   غزنوی لکھا ہے ظالم نے سکندر کاٹ کر

(راشد انور راشد)

مذکورہ اشعار میں وزن حقیقی کا التزام ہے۔ عبدالرحمٰن وزن حقیقی کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> وزن حقیقی یہ ہے کہ شعر یا کسی نظم کا مصرع اپنے حروف ملفوظ اور ان
> حرکات وسکنات کے اعتبار سے عروضی افاعیل وتفاعیل یا مذاق صحیح کے میزان
> پر برابر ہو۔

(مراۃ الشعر: عبدالرحمٰن، ص ۳۵)

وزن حقیقی میں شعر کے دونوں مصرع برابر اوزان کے حامل ہوتے ہیں جیسا کہ مذکورہ بالا مثالوں سے ظاہر ہے۔

(۲) وزن غیر حقیقی

ایسے وزن کو کہا جاتا ہے جس میں حرکات وسکنات کا تسلسل عروضی قواعد کے مطابق

نہیں ہوتا یعنی شعر یا نظم میں مساوی مصرعوں کے اعتبار سے ارکان کی حرکات وسکنات میں وقفے نہیں ہوتے بلکہ وزن غیر حقیقی میں جذبات کے بہاؤ یا موسیقی کے راگوں کے اعتبار سے حرکات وسکنات کا التزام ہوتا ہے۔ وزن غیر حقیقی میں شعر کا ایک مصرع کوتاہ اور دوسرا طویل ہوتا ہے۔ گیت اور آزاد غزل میں وزن غیر حقیقی ہوتا ہے۔ وزن حقیقی اور وزن غیر حقیقی کا فرق بہاؤ اور وزن موسیقی اور وزن عروضی کا ہے۔ وزن غیر حقیقی موسیقی کے اوزان سے متشکل ہوتے ہیں۔ اس لیے عروضی اعتبار سے ایسا وزن غیر حقیقی کہلاتا ہے۔

بیت گئی سکھ کی بیلا
دور کہیں شہنائی باجی کوئی ہوا اکیلا
بیت گئی سکھ کی بیلا

(گیت: اکرم افگار)

اس گیت میں عروضی اوزان کے لحاظ کے بجائے گیت کی دھن کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ عبدالرحمٰن کے مطابق قدیم فارسی شاعری میں وزن غیر حقیقی تھا جو عربوں کے نزدیک ناموزوں ہے۔

واردات نگاری

واردات عربی زبان کا لفظ واردہ کی جمع ہے جس کے لغوی معنی ہیں "واقعہ، حادثہ۔" اصطلاح میں حسن وعشق کے یا کسی خارجی محرک سے قلبی طور پر متاثر ہو کر کسی واقعہ وحادثہ کو شعر میں پیش کرنے کو واردات نگاری کہتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ جب شاعر اپنے اوپر گزرے ہوئے واقعات وحادثات، اپنی آپ بیتی بیان کرتا ہے تو اسے واردات نگاری کہا جاتا ہے۔ واردات نگاری میں شاعر کے بیان کردہ خارجی واقعہ وحادثہ میں قلبی طور پر شریک ہونا لازمی امر ہے۔ واردات نگاری مضمون آفرینی کی ضد ہے یعنی مضمون آفرینی شعر پر شعر کہنے سے عبارت ہے اور واردات نگاری اصلی احساسات کو بیان کرنے کا نام ہے۔ ظاہر ہے اس کے لیے شاعر کی نفسیات، اس کی زندگی اور سوانح سے واقفیت ضروری ہے بصورت دیگر اس کا تعین ناممکن ہے۔ فراق گورکھپوری حسرت کی شاعری کے حوالے سے واردات نگاری پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

حسرتؔ موہانی کے یہاں حسن و عشق کو بے کم و کاست سچے انداز سے پیش کرنا اور واردات نگاری کی اتنی مثالیں حسرتؔ کے کلام میں ملنا نفسیات اور نفسیاتی واقعیت کے بغیر جو اپنی موجودہ شکل میں دورِ حاضر کی چیز ہے ممکن نہ تھا۔

(اردو غزل گوئی: فراقؔ گورکھپوری، ص ۳۶)

برق کو ابر کے دامن میں چھپا دیکھا ہے — ہم نے اس شوخ کو مجبورِ حیا دیکھا ہے
چہرہ یار سے نقاب اٹھا — دل سے اک شورِ اضطراب اٹھا
رشک سے مٹ مٹ گئے ہم دیکھ کر گرمِ نظر — غیر نے محفل میں جب انگلی دبائی آپ کی

(حسرتؔ موہانی)

سرِ رہ گزر جو نظر ملی نہ لیا سلام نہ بات کی — یہی مصلحت نہ کہ رہی یہ مسئلہ پھر بھی گزر گئی

(صبا افغانی)

سرِ رہ گزر جو ملا کوئی تو دلوں کے نقش ابھر گئے — میں نظر ملا کے جھجک گیا وہ نظر بچا کے گزر گئے

(رئیسؔ رامپوری)

واقعاتی شاعری

اصطلاح میں واقعاتی شاعری سے مراد ایسے کلام سے ہے جس میں ماضی یا حال کے کسی سیاسی، سماجی، اخلاقی، خارجی حادثے یا واقعے کی عکاسی کی گئی ہو اور اس واقعہ یا حادثہ کے حوالے سے اپنے جذبات و تاثرات کا اظہار کیا گیا ہو۔ مثلاً واقعہ کرب و بلا، فرقہ وارانہ فسادات، بابری مسجد کی شہادت، بوسینا اور کراچی میں مہاجروں پر ظلم و استبداد یا بھوپال گیس حادثہ یا اسی طرح کے دوسرے حادثات و واقعات وغیرہ کی عکاسی اور ان کے سلسلے میں شاعر کے جذبات و تاثرات کا اظہار واقعاتی شاعری کے دائرۂ کار ہیں ؎

وقار خونِ شہیدانِ کربلا کی قسم — یزید مورچہ جیتا ہے جنگ ہارا ہے

(دواکر راہیؔ)

اس نئی نسل کو ہے تازہ مدینے کی تلاش — صاحبو ہم سے یہ ہجرت نہیں ہونے والی

(افتخار عارفؔ)

تو پکارے گا تو اے صحنِ حرم آئیں گے — اب ابابیلوں کے لشکر نہیں ہم آئیں گے
اپنے کعبہ کی حفاظت ہمیں خود کرنی ہے — اب ابابیلوں کا لشکر نہیں آنے والا

(معراجؔ فیض آبادی)

اس قیامت کے لیے جب سے آنکھیں دی ہیں — اے خدا خواب بھی دینا تو سنہرا دینا

(اظہرؔ عنایتی)

میرا دعویٰ ہے اگر وقت نے پہلو بدلا — یہ خوشی باعثِ صدمات بھی ہو سکتی ہے

(فریدؔ عشی)

واقعیت

واقعیت، واقع اور واقعی دو الفاظ پر منحصر ہے۔ واقع عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''گرنے والا، ہونے والا اور واقعی کے لغوی معنی ہیں ''درست، صحیح، واقعے کے موافق۔'' اصطلاح میں حقیقت کے ظاہر اور نمودار ہونے کے انداز کو واقعیت کہتے ہیں یعنی حقیقت کا عملی تجربہ واقعیت ہے۔ دوسرے لفظوں میں مروجہ ذہنی سانچوں کے لحاظ سے خاص صورت حال میں خاص عمل، تاثرات اور احساسات کا بیان واقعیت ہے۔ مثلاً کمرے میں دروازے سے داخل ہونا واقعیت ہے اور بند کمرے میں بغیر دروازے یا اس کے متبادل کے داخل ہونا غیر واقعی ہے یا کوے اور فاختہ کے آپس میں لڑنے کی وجہ سے ان کو ایک دوسرے کا دشمن قرار دیا جاتا ہے یعنی دشمنی کا تصور جس واقعہ اور جس عمل کی وجہ سے پیدا ہوا وہ ان دونوں میں موجود ہے اور جو ہمیشہ پایا جاتا ہے لیکن اگر یہ کہا جائے کہ ان دونوں پرندوں میں مخاصمت نہیں بلکہ محبت ہے تو یہ بیان تخیلی ہوگا کیونکہ ان دونوں پرندوں میں محبت کے تصور پر مبنی واقعہ ابھی دیکھنے میں آیا ہے۔ واقعیت مبالغہ کی ضد ہے۔ شبلی نعمانی واقعیت کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> مبالغہ اور واقعیت متناقض چیزیں ہیں... شعر دو طرح کے ہوتے ہیں تخیلی اور محاکاتی۔ تخیلی میں واقعہ سے غرض نہیں ہوتی بلکہ زیادہ تر مطمحِ نظر ہوتا ہے کہ قوتِ تخیل کس قدر پرزور اور وسیع ہے اس بنا پر اس قسم کی شاعری میں مبالغہ سے کام لیا جائے تو

بدنما نہیں لیکن اور اقسام شاعری مثلاً فلسفہ، اخلاق، تاریخی... مبالغہ بالکل لغو چیز ہے۔

(شعر العجم جلد چہارم: شبلی نعمانی، ص ۴۷)

واقعیت ہمارے روز مرہ کے عملی تجربات اور ہماری دیکھی بھالی دنیا پر منحصر ہوتی ہے۔ غیر عملی اور تخیلی دنیا سے اس کو کوئی سروکار نہیں ہے۔ یعنی کوئی ایسا بیان جس کے بارے میں یہ کہا جائے کہ یہ ہو تو سکتا ہے لیکن ابھی ایسا ہوا نہیں ہے، غیر واقعی بیان ہوگا کیونکہ واقعیت کے لیے اس عمل کا خارج میں ویسا ہونا ضروری امر ہے مثلاً

کچھ رنجشیں کھلی ہیں محبت کے باب میں　　پھولوں کے ساتھ کانٹے رکھے ہیں کتاب میں

(عزیز بقائی)

پھولوں کے ساتھ کتاب میں کانٹے رکھے جا سکتے ہیں لیکن رکھے نہیں جاتے ہیں اس لیے اس بیان میں غیر واقعیت پائی جاتی ہے۔ یوسف حسین خاں ظفر کی شاعری کے حوالے سے واقعیت کو بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ظفر کی دردمندی تمام واقعیت پر مبنی ہے جو ان کے کلام میں ہر جگہ محسوس ہوتی ہے انہوں نے اپنی آنکھوں سے عشق کو سیہ پوش ہوتے دیکھا اور وہ سب کچھ دیکھا جو انقلاب کے جلوہ میں رونما ہوتا ہے اور سیاسی انقلاب سے پہلے بھی زوال کے اثرات ان کی نظر سے پوشیدہ نہیں رہے ہوں گے۔

(اردو غزل: یوسف حسین خاں، ص ۱۷۰)

سب کار جہاں ہیچ ہے سب کار جہاں ہیچ　　اس ہیچ سے امید ہے اے ہیچمداں ہیچ

گیا منزل پہ سارا قافلہ اور راہ غربت میں　　ہم آوارہ جرس کی طرح سے تنہا بھٹکتے ہیں

(ظفر)

بھیجا ہے اس لحاظ سے شاد اس کو آئینہ　　کیا حال ہو گیا ہے محبت چھپا کے دیکھ

(شاد عارفی)

میں اکیلا ہی چلا تھا جانب منزل مگر　　لوگ ساتھ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا

(مجروح سلطانپوری)

مندرجہ بالا اشعار میں واقعیت کو ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔

اکثر ناقدین نے اصلیت و واقعیت میں فرق نہیں کیا ہے لیکن اصلیت اور واقعیت میں فرق یہ ہے کہ اصلیت کے لیے یہ ضروری ہے کہ شعر کا خیال حقیقت پر مبنی ہو یا حقیقت جیسا ہو اور واقعیت کے لیے یہ ضروری ہے کہ شعر کا خیال خارج میں ویسا موجود ہو جس طرح شعر میں اس کو بیان کیا گیا ہے۔ واقعیت حقیقت کا خارج میں وجود ہے۔

والہانہ پن

والہ عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "عاشق، شیفتہ، فریفتہ۔" اصطلاح میں شعر سے عشق و محبت کے جذبات میں ڈوبی ہوئی جذب و مستی کے انداز میں مکمل دلی جوش کی کیفیت کا حصول والہانہ پن کہلاتا ہے۔ والہانہ شعر گہرے جذبات کا حامل ہوتا ہے اور حسن و جمال کے جذبے کو پوری طرح ابھارتا ہے۔ عبادت بریلوی جگر کی شاعری کے حوالے سے والہانہ پن پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> (جگر) ایک ایسا والہانہ پن پیدا کر دیتے ہیں جو جذب و مستی کی دنیا میں لے جاتا ہے ان کی غزلوں میں ایک سرور اور سرخوشی کی کیفیت ہوتی ہے۔

(غزل اور مطالعہ غزل: عبادت بریلوی، ص ۱۳۱)

کام آخر جذبۂ بے اختیار آ ہی گیا　　دل کچھ اس صورت سے تڑپا ان کو پیار آ ہی گیا

اک جام آخری تو پینا ہے اور ساقی　　اب دست شوق کانپے یا پاؤں لڑکھڑائیں

اللہ اللہ رے وارفتگی عشق مری　　اس جگہ ہوں کہ جہاں حسن بھی دیوانہ ہے

(جگر)

کچھ اس انداز سے چھیڑا تھا میں نے نغمۂ رنگیں　　کہ فرط ذوق سے جھومی ہے شاخ آشیاں برسوں

تھیں نگاہ شوق کی رنگینیاں چھائی ہوئی　　پردۂ محمل اٹھا تو صاحب محمل نہ تھا

(اصغر)

مندرجہ بالا اشعار میں ایک والہانہ کیفیت کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔

ہزل

ہزل عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''فحش مذاق کرنا۔'' اصطلاح میں ہزل ایک معنوی صنف سخن ہے جس میں مبتذل اور بے ہودہ جذبات وخیالات کا اظہار بیہودہ عوامی زبان یا مغلظات میں تفریح طبع کے طور پر کیا جاتا ہے۔ ہزل میں زیادہ تر غیر سنجیدہ سطحی جنسی جذبات یا ان سے متعلق لوازمات کا مزے لے کر بیان کیا جاتا ہے۔ ہزل کی خارجی ہیئت غزل کی ہوتی ہے۔ ہزل کی تعریف کرتے ہوئے مرزا محمد عسکری لکھتے ہیں:

(ہزل) بیہودہ اور مذاقیہ اشعار (ہے)۔

(آئینہ بلاغت: مرزا محمد عسکری، ص ۴۳)

برج موہن دتاتریہ کیفی ہزل کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

جب مزاح میں عوامیت اور فحش داخل ہو جائے تو وہ ہزل ہے۔

(کیفیہ: برج موہن دتاتریہ کیفی، ص ۱۳۵)

ہزل ایسا کلام ہے جس میں فحاشی، عریانی اور رکاکت شامل ہوتی ہے۔ ایسا ابتذال اگر غزل کے کسی شعر میں بھی پایا جاتا ہے تو وہ شعر بھی ہزل کا شعر ہوگا۔ امانت لکھنوی کی شاعری کے حوالے سے ابواللیث صدیقی لکھتے ہیں:

مبتذل خیالات کے لیے ہزل گوئی اور ریختی مخصوص تھی مگر امانت نے غزل میں بھی ان خیالات کو ظاہر کیا۔

(لکھنؤ کا دبستان شاعری: ابواللیث صدیقی، ص ۳۰۳)

کیا انگیا کو چست اس نے تو شب کو ہو گئے روشن کٹوری کے کنول میں شمع انگشت حنائی کے
(امانت)

ختم بوسے پہ مرا شوق محبت نہ سمجھ یہ تو کاما ہے مری جان فل اسٹاپ نہیں
(محشر عنایتی)

دے رہی ہو تو یوں اٹھا کر دو چوت کو جسم سے جدا کر دو
(منظر واحدی)

دوپٹہ کو آگے سے دہرا نہ اوڑھو نمودار چیزیں چھپانے سے حاصل
(نجر)

آدم و حوا تو آئے ہیں فقط لاحوت سے اور سب آئے ہیں اپنی اپنی ماں کے چوت سے
(رفیع احمد خاں)

ہمہ گیری

ہمہ گیری فارسی زبان کے دو الفاظ سے مرکب ہے۔ ہمہ کے لغوی معنی ہیں ''سب، تمام۔'' اور گیری کے لغوی معنی ہیں پکڑ۔ اصطلاح میں ہمہ گیری سے مراد شعر کے ایسے اسلوب سے ہے جس میں شعر کے معنی قطعی نہ ہو کر اس سے ہر موقع ہر محل کے لحاظ سے الگ الگ معنی اخذ کیے جا سکتے ہوں یعنی ایک ایسا شعر جس کی عشق حقیقی، عشق مجازی، دوستی، دشمنی اور دوسرے معاملات میں تاویل و توضیح کی جا سکتی ہو، ہمہ گیر شعر ہے۔ علامتی انداز بیان شعر میں ہمہ گیری کی خصوصیت پیدا کرتا ہے۔ اس سلسلے میں یوسف حسین خاں غالب کے کلام کے وسیلے سے لکھتے ہیں:

غالب کے کلام کا بیشتر حصہ مجاز کا رنگ لیے ہوئے لیکن اس مجاز سے حقیقت کا دامن اٹکا ہوا ہے یہ بھی رمز نگاری کا کمال ہے کہ سامع حقیقت اور مجاز کے دونوں پہلو مزاج کی کیفیت کے مطابق ڈھونڈ نکالے..... غالب کی اس ہمہ گیری میں اس کی عظمت مضمر ہے۔

(اردو غزل: یوسف حسین خاں، ص ۲۶۳)

ملنا اگر نہیں ترا آساں تو سہل ہے دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں
(غالب)

اس شعر سے عشق حقیقی اور مجازی دونوں معنی مراد لیے جا سکتے ہیں۔

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا　　جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

(مومن)

اس شعر سے عشق حقیقی اور مجازی کے علاوہ کوئی روزمرہ کا واقعہ بھی مراد لیا جاسکتا ہے ۔

تو کہیں رند کہیں شیشہ کہیں جام کہیں　　میرے ساقی تری محفل نہ ہو بدنام کہیں

(شفیق جونپوری)

اس شعر سے میخانے کے اصل واقعہ کے علاوہ سیاست، ملک کے حالات، خدا اور بندہ کے درمیان تعلقات وغیرہ معنی مراد لیے جاسکتے ہیں۔

ہیجان

ہیجان عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''جوش میں آنا، جوش۔'' اصطلاح ہیجان غیر مستقل اور ابتدائی جذبات کو کہتے ہیں جن میں انسان کو ہلا دینے کی کیفیت شامل ہوتی ہے مثلاً غصے کی حالت میں انسان کی مٹھیاں بھنچ جانا، ماتھے پر سلوٹیں پڑ جانا، دانتوں کا کٹ کٹانا اور ایک لرزہ سا طاری ہو جانا ہیجان کی کیفیت ہے۔ ہیجان انسان کو جھنجھوڑ دیتا ہے۔ خوفناک چیز کے سامنے سے ہٹ جانے کے بعد بھی انسان خوف زدہ رہتا ہے اور اس کا دل دھڑکتا رہتا ہے۔ ہیجان کی حالت میں جانداروں کا توازن بگڑ جاتا ہے اور جوش کے سبب سے عقل ٹھیک سے کام نہیں کر پاتی ہے۔ ہیجان انگریزی اصطلاح Emotion کا ترجمہ ہے۔ ہیجان کی وضاحت کرتے ہوئے ینگ لکھتا ہے:

> ہیجان پورے طور پر انسان کا تیز اور قوی خلل ہے۔ جس کی وجوہات نفسیاتی ہوتی ہیں اور جس میں رویہ، شعور اور تجربہ شامل ہوتے ہیں۔
>
> (مشمولہ سامنیا منووگیان: رام ناتھ شرما، ص ۱۳۸)

ہیجان پر روشنی ڈالتے ہوئے ورڈ ورتھ لکھتا ہے:

> ہیجان جسم کی ہلچل کی کیفیت ہے، وہ احساس کی بے قرار حالت ہے۔
>
> (مشمولہ سامنیا منووگیان: رام ناتھ شرما، ص ۱۳۸)

ہیجان اور جذبات میں فرق یہ ہے کہ ہیجان ایک عارضی کیفیت ہے جب کہ جذبہ ایک مستقل اور مستحکم کیفیت ہے مثلاً خوف، غصہ، شہوت وغیرہ ایک کم وقتی کیفیتیں ہیں اور ان کیفیتوں سے انسان کو جلد ہی نجات حاصل ہو جاتی ہے لیکن جذبہ حب الوطنی یا اس طرح کے دوسرے جذبے ہمیشہ انسان کے ذہن پر چھائے ہوئے رہتے ہیں۔ جب کوئی ہیجان مستقل ہو جاتا ہے تو وہ بھی جذبہ کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ ہیجان میں بھی جذبات کی طرح شدت اور اعتدال کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ ایسے شعر جن میں حادثاتی اور جز وقتی واقعات پر شدید ردعمل کا بیان ہوتا ہے ان میں جذبات کے بجائے ہیجان کی کیفیت ہوتی ہے۔ ایسے اشعار سے قاری کسی کیفیت سے دوچار نہیں ہوتا بلکہ اسے شعر سے شدید ردعمل کا علم ہوتا ہے۔ یعنی ہیجان آمیز شعر میں تاثیر کم ہوتی ہے۔

بے کسی جب فروغ پا لے گی　　ظلم کی بوٹیاں چبا لے گی

(شاد عارفی)

اگر سرخ کرنوں کے نیزے لگے　　میں کتنے کو کچا چبا جاؤں گا

(عادل منصوری)

کتابیات

آب حیات	محمد حسین آزاد	رام نرائن پبلشر الہ آباد	۱۹۷۶ء
آزاد غزل شناخت کی حدود میں	مرتبہ علیم صبا نویدی	زین تاج پریس مدراس	۱۹۸۳ء
آزادی کے بعد کی غزل کا تنقیدی مطالعہ	بشیر بدر	انجمن ترقی اردو علی گڑھ	۱۹۸۱ء
ادبی اسلوبیات	نصیر احمد خاں	جے کے آفسیٹ پریس دہلی	۱۹۹۳ء
ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ	عتیق اللہ	اردو مجلس، دہلی	۱۹۹۵ء
ادبی اصطلاحات	انور جمال	نیشنل بک فاؤنڈیشن اسلام آباد	۱۹۹۳ء
ادبی فیچر	مظفر حنفی	ماڈرن پبلشنگ ہاؤس دہلی	۱۹۹۳ء
اردو ادب میں رومانوی تحریک	محمد حسن	علی گڑھ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ	۱۹۵۵ء
اردو شاعری پر ایک نظر	کلیم الدین احمد	عشرت پبلشنگ ہاؤس، پٹنہ	۱۹۶۵ء
اردو شاعری میں اشاریت	سلیمان اطہر جاوید	موڈرن پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۱۹۸۳ء
اردو شاعری میں تازہ گوئی	ملک حسن اختر	یونیورسل پبلیکیشنز، لاہور	۱۹۸۸ء
اردو شاعری میں قنوطیت	قاضی عبدالستار	مسلم یونیورسٹی علی گڑھ	۱۹۶۳ء
اردو شاعری میں منظر نگاری	سلام سندیلوی	نسیم بک ڈپو لکھنؤ	۱۹۶۸ء
اردو شاعری میں نئے تجربے	علیم صبا نویدی مرتبہ ڈاکٹر جاوید وحیب	چنئی	۲۰۰۳ء
اردو شعراء کا تنقیدی شعور	ممتاز احمد	بہار اردو رائٹرس، پٹنہ	۱۹۷۲ء
اردو شعریات	مرتبہ آل احمد سرور	اقبال انسٹی ٹیوٹ، کشمیر	۱۹۸۷ء
اردو غزل	یوسف حسین خاں	انجمن ترقی اردو علی گڑھ	۱۹۵۷ء
اردو غزل اور ہندستانی ذہن و تہذیب	گوپی چند نارنگ	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دہلی	۲۰۰۲ء
اردو غزل کی تنقید	ڈاکٹر شاہدہ بیگم	یونیورسل بک ہاؤس، علی گڑھ	۲۰۰۰ء
اردو غزل گوئی	فراق گورکھپوری	اشرف پریس، لاہور	۱۹۵۵ء

عروضی اور فنی مسائل	عنوان چشتی	اردو سماج جامعہ نگر، دہلی	۱۹۸۵ء
عملی تنقید حصہ اول	کلیم الدین احمد	کتاب منزل، پٹنہ	۱۹۶۳ء
غالب تقلید اور اجتہاد	خورشید الاسلام	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ	۱۹۷۹ء
غزل اور غزل کی تعلیم	اختر انصاری	ترقی اردو بیورو، دہلی	۱۹۸۹ء
غزل اور مطالعہ غزل	عبادت بریلوی	انجمن ترقی اردو، پاکستان	۱۹۵۵ء
غزل سرا	مجنوں گورکھپوری	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی	۱۹۶۴ء
غزل کا نیا منظر نامہ	شمیم حنفی	ایجوکیشنل بک ہاؤس، دہلی	۱۹۸۱ء
غزل کے نئے جہات	سید محمد عقیل رضوی	مکتبہ جامعہ دہلی	۱۹۸۱ء
فانی بدایونی حیات شخصیت اور شاعری کا تنقیدی مطالعہ	مغنی تبسم	نیشنل بک ڈپو حیدر آباد	۱۹۶۹ء
فرہنگ ادبی اصطلاحات	کلیم الدین احمد	ترقی اردو بیورو، دہلی	۱۹۸۶ء
فرہنگ ادبیات	سلیم شہزاد	منظر نما پبلشرز، مالیگاؤں	۱۹۹۸ء
فلسفۂ جذبات	عبدالماجد دریابادی	ہندوستانی پریس الہ آباد	۱۹۸۶ء
فلسفے کے بنیادی مسائل	قیصر الاسلام	نیشنل بک فاؤنڈیشن اسلام آباد	۱۹۸۸ء
فن شاعری	اخلاق حسین دہلوی	انجمن ترقی اردو دہلی	۱۹۹۰ء
فیوضات وزیریہ	مولانا وجیہ الدین احمد خاں قادری مرتبہ وجاہت اللہ خاں قادری	مکتبہ وزیریہ رامپور	۱۹۸۴ء
قنوطیت	میر ولی اللہ	اعظم پریس، حیدر آباد	۱۳۶۵ھ
کاشف الحقائق	امداد امام اثر	اسٹار آف انڈیا آرہ	۱۸۹۷ء
کشاف تنقیدی اصطلاحات	ابوالاعجاز صدیقی	مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد	۱۹۸۵ء
کیفیہ	برج موہن دتاتریہ کیفی	انجمن ترقی اردو، کراچی	۱۹۵۰ء
گل رعنا	عبدالحئی	معارف اعظم گڑھ	۱۳۵۳ھ
لفظ و معنی	شمس الرحمن فاروقی	شب خون کتاب گھر، الہ آباد	۱۹۶۸ء
لکھنؤ کا دبستان شاعری	ابواللیث صدیقی	مسلم یونیورسٹی علی گڑھ	۱۹۴۴ء
مبادیات نفسیات	کرامت حسین جعفری	ایجوکیشنل پبلشرز، لاہور	۱۹۷۳ء
مخزن نکات	قائم چاندپوری	اترپردیش اردو اکیڈمی لکھنؤ	۱۹۸۵ء
مرآۃ الشعر	عبدالرحمن	اترپردیش اردو اکیڈمی لکھنؤ	۱۹۷۸ء
مراثی انیس میں جذباتی تمول	سلام سندیلوی	نسیم بک ڈپو لکھنؤ	۱۹۷۱ء
مرثیہ نگاری اور میر انیس	احسن فاروقی	اردو اکاڈمی، لاہور	۱۹۷۱ء

جدید غزل	رشید احمد صدیقی	سرفراز پریس، لکھنؤ	۱۹۵۵ء
جدیدیت تجزیہ و تفہیم	مرتبہ: مظفر حنفی	نسیم بک ڈپو لکھنؤ	۱۹۶۹ء
جذبات	اختر رضی	مکتبہ نفسیات، لاہور	۱۹۳۷ء
جمالیات (جلد اول)	نصیر احمد ناصر	مجلس ترقی ادب لاہور	۱۹۷۱ء
حدائق البلاغت	امام بخش صہبائی	محمد خاں پریس، دہلی	۱۹۳۳ء
حرف برہنہ	عنوان چشتی	رنگ محل پبلی کیشنز، دہلی	۱۹۳۳ء
حرف غزل	مسیح الزماں	خیاباں، الہ آباد	۱۹۵۷ء
خطوط غالب	غلام رسول مہر	کتاب منزل، لاہور	۱۹۳۱ء
خواجہ میر درد	مرتبین صاقب صدیقی، انیس احمد	اے ایس پرنٹرس، نئی دہلی	۱۹۸۹ء
دستور الاصلاح	سیماب اکبرآبادی	مکتبہ قصر الادب، آگرہ	۱۹۳۳ء
دستور الشعراء	اشرف لکھنوی	نامی پریس، لکھنؤ	۱۹۱۱ء
دور حاضر اور اردو غزل گوئی	عندلیب شادانی	پرویز بک ڈپو، دہلی	۱۹۳۵ء
دہلی کا دبستان شاعری	نور الحسن ہاشمی	ادارہ فروغ اردو لکھنؤ	۱۹۷۱ء
دیوان غالب نسخہ حمیدیہ	انوار الحق	وجیتا آفسیٹ پریس، دہلی	۱۹۸۲ء
رمز و کنایات	فراق گورکھپوری	سنگم پبلشنگ ہاؤس، الہ آباد	۱۹۳۷ء
زیر غور	ذکاء الدین شایاں	لیتھوکلر پرنٹرس، دہلی بھیت	۱۹۸۸ء
ساہانیا منوو گیان (ہندی)	رام ناتھ شرما	کیدار ناتھ میرٹھ	۱۹۷۸ء
سرقہ اور توارد	نریش کماشاد	کوہ نور پرنٹنگ پریس، دہلی	۱۹۶۳ء
شاد عارفی فن شخصیت اور شاعری	مظفر حنفی	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی	۱۹۷۷ء
شاعری اور شاعری کی تنقید	عبادت بریلوی	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۱۹۷۵ء
شرح ارمغان حجاز	یوسف سلیم چشتی	اعتقاد پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۱۹۹۴ء
شرح بال جبریل	ایضاً	ایضاً	۱۹۹۳ء
شعر اور غزل	مجنوں گورکھپوری	ایشیا پبلشرز، کراچی	۱۹۹۱ء
شعر چیزے دیگر است	عمیق حنفی	لبرٹی آرٹ پریس، دہلی	۱۹۸۳ء
شعر شور انگیز چاروں جلدیں	شمس الرحمٰن فاروقی	ترقی اردو بیورو، دہلی	۱۹۹۰ء
شعر العجم پانچوں جلدیں	شبلی نعمانی	فیض عام پریس، علی گڑھ	۱۹۰۶ء
شعر غیر شعر اور نثر	شمس الرحمٰن فاروقی	الہ آباد	۱۹۷۲ء
شعر الہند دونوں جلدیں	عبد السلام ندوی	معارف پریس، اعظم گڑھ	۱۹۳۵
عروض و آہنگ	کمال احمد صدیقی	ترقی اردو بیورو، نئی دہلی	۱۹۹۵ء

عروضی اور فنی مسائل	عنوان چشتی	اردو سماج جامعہ نگر، دہلی	۱۹۸۵ء
عملی تنقید حصہ اول	کلیم الدین احمد	کتاب منزل، پٹنہ	۱۹۶۴ء
غالب تقلید اور اجتہاد	خورشید الاسلام	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ	۱۹۷۹ء
غزل اور غزل کی تعلیم	اختر انصاری	ترقی اردو بیورو، دہلی	۱۹۸۹ء
غزل اور مطالعہ غزل	عبادت بریلوی	انجمن ترقی اردو، پاکستان	۱۹۵۵ء
غزل سرا	مجنوں گورکھپوری	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی	۱۹۶۳ء
غزل کا نیا منظرنامہ	شمیم حنفی	ایجوکیشنل بک ہاؤس، دہلی	۱۹۸۱ء
غزل کے نئے جہات	سید محمد عقیل رضوی	مکتبہ جامعہ دہلی	۱۹۸۱ء
فانی بدایونی حیات شخصیت اور شاعری کا تنقیدی مطالعہ	مغنی تبسم	نیشنل بک ڈپو حیدرآباد	۱۹۶۹ء
فرہنگ ادبی اصطلاحات	کلیم الدین احمد	ترقی اردو بیورو، دہلی	۱۹۸۶ء
فرہنگ ادبیات	سلیم شہزاد	منظر نما پبلشرز، مالیگاؤں	۱۹۹۸ء
فلسفۂ جذبات	عبد الماجد دریابادی	ہندوستانی پریس الہ آباد	۱۹۸۶ء
فلسفے کے بنیادی مسائل	قیصر الاسلام	نیشنل بک فاؤنڈیشن اسلام آباد	۱۹۸۸ء
فن شاعری	اخلاق حسین دہلوی	انجمن ترقی اردو دہلی	۱۹۹۰ء
فیوضات وزیریہ	مولانا وجیہہ الدین احمد خاں قادری مرتبہ وجاہت اللہ خاں قادری	مکتبہ وزیریہ رامپور	۱۹۸۴ء
قطبیت	میر ولی اللہ	اعظم پریس، حیدرآباد	۱۳۶۵ھ
کاشف الحقائق	امداد امام اثر	اسٹار آف انڈیا آرہ	۱۸۹۷ء
کشاف تنقیدی اصطلاحات	ابو الاعجاز صدیقی	مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد	۱۹۸۵ء
کیفیہ	برج موہن دتاتریہ کیفی	انجمن ترقی اردو، کراچی	۱۹۵۰ء
گل رعنا	عبد الحی	معارف اعظم گڑھ	۱۳۵۳ھ
لفظ و معنی	شمس الرحمٰن فاروقی	شب خون کتاب گھر، الہ آباد	۱۹۶۸ء
لکھنؤ کا دبستان شاعری	ابو اللیث صدیقی	مسلم یونیورسٹی علی گڑھ	۱۹۴۴ء
مبادیات نفسیات	کرامت حسین جعفری	ایجوکیشنل پبلشرز، لاہور	۱۹۷۳ء
مخزن نکات	قائم چاندپوری	اترپردیش اردو اکیڈمی لکھنؤ	۱۹۸۵ء
مرآۃ الشعر	عبد الرحمٰن	اترپردیش اردو اکیڈمی لکھنؤ	۱۹۷۸ء
مراثی انیس میں جذباتی تحویل	سلام سندیلوی	نسیم بک ڈپو لکھنؤ	۱۹۷۱ء
مرثیہ نگاری اور میر انیس	احسن فاروقی	اردو اکاڈمی، لاہور	۱۹۷۱ء

مشرق شعریات اور اردو تنقید	ابوالکلام قاسمی	قومی کونسل نئی دہلی	۲۰۰۲ء
مشرق و مغرب میں تنقیدی تصورات کی تاریخ	محمد حسن	ترقی اردو بیورو نئی دہلی	۲۰۰۰ء
معیار البلاغت	دبی پرساد سحر	نظامی پریس، کانپور	۱۲۸۳ھ
مقدمہ شعر و شاعری (اردو دیوان حالی)	الطاف حسین حالی	نامی پریس لکھنؤ	۱۸۹۳ء
موازنہ انیس و دبیر	شبلی نعمانی	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ	۱۹۹۴ء
مراۃ الغالب	بیخود موہانی	دہلی	۱۹۳۳ء
مشرق و مغرب میں تنقیدی تصورات	محمد حسن	ترقی اردو بیورو، دہلی	۱۹۹۰ء
میزان	فیض احمد فیض	مغربی بنگال اردو اکادمی	۱۹۸۴ء
نکات سخن (متروکات سخن) تینوں جلدیں	حسرت موہانی	رئیس المطابع، کانپور	۱۹۳۰ء
نکات فن	آغا صادق	انسٹی ٹیوٹ آف تھرڈ ورلڈ آرٹ لندن	۱۹۸۹ء
نقد میر	سید عبداللہ	نقوش پریس، لاہور	۱۹۵۸ء
نئی علامت نگاری	سید محمد عقیل	اسرار کریمی پریس الہ آباد	۱۹۷۵ء
نئے اور پرانے چراغ	آل احمد سرور	اردو اکادمی سندھ، کراچی	۱۹۵۷ء
ہیئتی تنقید	محمد حسن	جے۔ این۔ یو۔ نئی دہلی	۱۹۷۸ء
ہماری شاعری معیار و مسائل	مسعود حسن رضوی ادیب	نظامی پریس لکھنؤ	۱۹۷۴ء
وضع اصطلاحات	وحید الدین سلیم	ترقی اردو بیورو، دہلی	۱۹۸۸ء
یادگار غالب	الطاف حسین حالی	انجمن ترقی اردو، دہلی	۱۹۹۴ء

لغات

مجمع اللغات فارسی	مولوی محمد رفیع	رائے صاحب، لالہ دین دیال اگروال، الہ آباد	۱۹۷۴ء
فرہنگ آصفیہ	مولوی سید احمد دہلوی	ترقی اردو بیورو، دہلی	۱۹۹۰ء
کریم اللغات	مولوی کریم الدین	منشی تیج کمار، لکھنؤ	۱۹۸۷ء
فرہنگ آنندراج	محمد پاشا شاد	ایران	۱۹۵۵ء
لغات کشوری	تصدق حسین	نول کشور، کانپور	۱۹۷۵ء

اردو غزل جتنی قدیم اور مقبول صنف سخن ہے گرچہ اس پر لکھی گئی تنقید نسبتاً کم عمر ہے۔ تاہم تذکروں کو بھی شامل کر لیا جائے تو یہ روایت غزل کے متوازی پروان چڑھتی نظر آتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ اب تک جتنی تنقید غزل کے حوالے سے لکھی جا چکی ہے وہ پورے ادب کے تنقیدی سرمائے کے تناظر میں کمیت اور کیفیت دونوں کے لحاظ سے کہیں زیادہ کثیر، وقیع، زرخیز اور باثروت ہے۔

البتہ غزل کے معنوی امکانات، کثیر الجہتی اور شاعرانہ تخیل کی رفعتوں کی تفہیم و تعبیر کیلئے صدیوں پر محیط مطالعات کے دوران جو ڈھیروں تنقیدی اصطلاحات وجود میں آ چکی ہیں۔ وہ خود اپنی جگہ پر نکتہ آفرینی اور جودتِ فکر کا بہترین نمونہ ہیں۔ ان اصطلاحات کو سمجھے بغیر نقاد کے ذہن تک رسائی اور غزل کی طلسمی کیفیات کا عرفان ناممکن ہے۔

ڈاکٹر ظہیر رحمتی غزل کے ایک باذوق قاری اور اس کی شعریات کے نظر شناس ہونے کے ماسوا تنقیدی مبادیات پر بھی گہری نظر رکھتے ہیں جنھوں نے بڑی عرق ریزی اور ریاضت سے کم و بیش تین سو تنقیدی اصطلاحات کی نہایت عالمانہ تشریح و تفسیر کی ہے اور قدیم و جدید شعرا کے اشعار سے مثالیں بھی دی ہیں۔

ہمارے دور میں علمی، ادبی اور تنقیدی اصطلاحات پر بعض جو نہایت سنجیدہ اور قابل قدر علمی و تحقیقی کام ہوئے ہیں ظہیر رحمتی کا موجودہ تحقیقی کارنامہ اسی سلسلے کی ایک اہم کڑی ہے اور ہر لحاظ سے قابل ستائش ہے۔

پروفیسر قاضی عبید الرحمٰن ہاشمی

صدر شعبۂ اردو

جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی

اردو غزل جتنی قدیم اور مقبول صنفِ سخن ہے گرچہ اس پر لکھی گئی تنقید نسبتاً کم عمر ہے۔ تاہم تذکروں کو بھی شامل کر لیا جائے تو یہ روایت غزل کے متوازی پروان چڑھتی نظر آتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ اب تک جتنی تنقید غزل کے حوالے سے لکھی جا چکی ہے وہ پورے ادب کے تنقیدی سرمائے کے تناظر میں کمیت اور کیفیت دونوں کے لحاظ سے کہیں زیادہ کثیر، وقیع، زرخیز اور باثروت ہے۔

البتہ غزل کے معنوی امکانات، کثیر الجہتی اور شاعرانہ تخیل کی رفعتوں کی تفہیم و تعبیر کیلئے صدیوں پر محیط مطالعات کے دوران جو ڈھیروں تنقیدی اصطلاحات وجود میں آچکی ہیں۔ وہ خود اپنی جگہ پر نکتہ آفرینی اور جودتِ فکر کا بہترین نمونہ ہیں۔ ان اصطلاحات کو سمجھے بغیر نقاد کے ذہن تک رسائی اور غزل کی طلسمی کیفیات کا عرفان ناممکن ہے۔

ڈاکٹر ظہیر رحمتی غزل کے ایک باذوق قاری اور اس کی شعریات کے نظر شناس ہونے کے ماسوا تنقیدی مبادیات پر بھی گہری نظر رکھتے ہیں جنھوں نے بڑی عرق ریزی اور ریاضت سے کم و بیش تین سو تنقیدی اصطلاحات کی نہایت عالمانہ تشریح و تفسیر کی ہے اور قدیم و جدید شعرا کے اشعار سے مثالیں بھی دی ہیں۔

ہمارے دور میں علمی، ادبی اور تنقیدی اصطلاحات پر بعض جو نہایت سنجیدہ اور قابلِ قدر علمی و تحقیقی کام ہوئے ہیں ظہیر رحمتی کا موجودہ تحقیقی کارنامہ اسی سلسلے کی ایک اہم کڑی ہے اور ہر لحاظ سے قابلِ ستائش ہے۔

پروفیسر قاضی عبید الرحمٰن ہاشمی

صدر شعبۂ اردو

جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی

کچھ عرصے سے اردو زبان و ادب کے مطلع پر ڈاکٹر ظہیر رحمتی ایک نوزائیدہ ستارے کی مانند روشنی بکھیرتے نظر آتے ہیں۔ اُن کے چند مضامین رسائل میں پڑھے اور احساس ہوا کہ نئی نسل کا ایک نقاد دبے قدموں اپنی آمد کے لیے راہ ہموار کر رہا ہے۔ اب اُن کی زیرِ طبع کتاب ''غزل کی تنقیدی اصطلاحات'' کا مسودہ دیکھ کر خوشی ہو رہی ہے کہ ایک اہم کام جسے سینئر لکھنے والوں کو پہلے نمٹا دینا چاہیے تھا، اب ظہیر رحمتی کے ہاتھوں انجام پا رہا ہے۔ ویسے اس موضوع پر ڈاکٹر سید حامد حسین نے بھی ایک کتاب لکھی تھی لیکن اس میں دوسرے موضوعات بھی دخیل تھے۔ پیشِ نظر کتاب میں اردو غزل کی زیادہ سے زیادہ اصطلاحات کا احاطہ کرنے کی سعی کارفرما ہے۔ بلا شبہ اصطلاحات کے استعمال سے تنقید و شعر فہمی کو آسان بنایا جاتا ہے لیکن یہی اصطلاحات اگر اُن کا صحیح مفہوم اور محلِ استعمال پڑھنے والے کے ذہن میں واضح نہ ہو، تو تنقید کو ناقابلِ فہم معمہ بھی بنا دیتی ہیں۔ مصنف نے اس کتاب میں دو چار درجن نہیں تقریباً تین سو ایسی اصطلاحوں کے مفاہیم و مطالب اکثر مثالوں کے وسیلے سے سمجھانے کی کوشش کی ہے جو اردو شاعری کی تنقید میں عموماً استعمال ہوتی ہیں۔ ظہیر رحمتی کا ذہن سلجھا ہوا اور اندازِ بیان غیر پیچیدہ ہے۔ یقیناً یہ کتاب اردو ادب کے طلبہ کے ساتھ نئے شاعروں اور نقادوں کے لیے بھی کارآمد ہے۔ اس کا پرجوش استقبال ہونا چاہیے۔

پروفیسر مظفر حنفی

(سابق پروفیسر اقبال چیئر)

دہلی